

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Raccolte Extraeuropee
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIX - Anno XXXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2005

COMITATO DI REDAZIONE

Membri

CLAUDIO SALSI

Direttore

GIOVANNA MORI

Conservatore del Gabinetto delle Stampe

CAROLINA ORSINI

Conservatore delle Raccolte Extraeuropee

SILVIA PAOLI

Conservatore delle Raccolte Fotografiche

FRANCESCA TASSO

Conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli Strumenti Musicali

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLAUDIO SALSI

Direttore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni - Archivio Fotografico

INDICE

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

- Piersergio Allevi - "... Dei soccorsi da darsi a tutti i luoghi attaccati dal fuoco..." Alcune note sugli zappatori pompieri della città di Milano Pag. 13
- Giuseppe Beretti - Benedetta Gallizia di Vergano - Luca Melegati - Orgoglio cittadino e fasto principesco: i patrizi milanesi e Palazzo Reale..... » 23

Raccolte d'Arte Applicata

- Chiara Buss - La "Tenture aux aigles" per la Sala dei Principi a Palazzo Reale di Milano, 1811-1813 » 37
- Raffaele Casciaro - Variazione su tema ghibertiano. Una *Madonna* in terracotta del primo quattrocento fiorentino » 65
- Oleg Zastrow - Un inedito cofanetto in cuoio nelle civiche raccolte: l'enigma delle sue figurazioni simboliche alla luce della dottrina esoterica medievale » 95
- Giovanni Battista Sannazzaro - Il presepe di Trognano. Nota di studio sull'architettura » 109

Raccolte Extraeuropee

- Michele Silani - Note di documentazione su alcuni tessuti preispanici della Collezione Federico Balzarotti » 121

Museo degli Strumenti Musicali

Augusto Bonza - La replica di un clavicembalo napoletano custodito nel
Museo degli strumenti musicali di Milano *Pag.* 137

Emanuele Marconi - Note e osservazioni sulla manipolazione degli strumenti
musicali in un contesto museale » 157

Archivio Fotografico

Maria Donata Padovani - Mario Perotti. Uno studio fotografico in Galleria
Vittorio Emanuele a Milano » 181

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

RACCOLTE DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

“...*DEI SOCCORSI DA Darsi A TUTTI
I LUOGHI ATTACCATI DAL FUOCO...*”

ALCUNE NOTE

SUGLI ZAPPATORI POMPIERI
DELLA CITTÀ DI MILANO

Piersergio Allevi

L'organizzazione delle formazioni militari e i modelli delle uniformi dell'esercito francese furono la base di riferimento per la realizzazione di quelle dell'esercito del Regno Italico e questo legame transalpino è presente anche nel caso del Corpo degli Zappatori Pompieri della città di Milano.

In particolare il riferimento fu il corpo degli “*Sapeur des Gardes Pompiers de la ville de Paris*”.

Gli zappatori pompieri parigini, istituiti il 6 luglio 1801, furono organizzati in un corpo comprendente 293 uomini suddiviso in tre compagnie; i pompieri dovevano saper leggere e scrivere e aver svolto per almeno due anni lavori manuali dei più vari.

Vestivano un'uniforme pressoché simile a quella del genio a cui erano equiparati. Il caratteristico elmo in ottone, realizzato sulla forma di quello per i dragoni, era composto di un coppo tondo, sormontato da cresta decorata a sbalzo, ma priva della caratteristica aggiunta della coda di crini di cavallo tipica dei dragoni.

La base del coppo era cerchiata da un'alta fascia di pelle nera che sul fronte recava la piastra decorata a sbalzo con il vascello, caratteristico stemma di Parigi, sostituita dall'aquila imperiale affiancata da asce e picconi incrociati, in seguito alla nomina di Napoleone a imperatore⁽¹⁾.

Dopo il terribile incendio di Parigi del 1 luglio 1810 il corpo, per volere di Napoleone, fu con Decreto Imperiale del 18 settembre 1811, riorganizzato e potenziato in 3 compagnie di 142 uomini ciascuna.

I sottufficiali erano nominati dal prefetto di Parigi, gli ufficiali direttamente dall'imperatore⁽²⁾.

A Milano un primo nucleo di pompieri reali fu istituito nel marzo 1807 e acquarterato in Palazzo Reale.

Solo nel 1811 con il decreto reale del 12 dicembre, di pochi mesi successivo a quello parigino, venne creata una vera compagnia di zappatori pompieri, forte di 72 uomini tra ufficiali e soldati. L'arruolamento iniziò l'8 gennaio e la compagnia divenne attiva il 20 gennaio 1812.

L'organizzazione burocratica amministrativa era un po' complessa: la compagnia dipendeva dal prefetto di polizia per la disciplina e il servizio, dal podestà di Milano per l'amministrazione, mentre la direzione del genio di Milano sovrintendeva all'ispezione delle armi, queste (una sciabola corta da fanteria, un fucile e relativa baionetta) erano, come il soldo di tutta la compagnia, a carico della città di Milano. La compagnia era *"specialmente incaricata del servizio delle pompe d'incendio e dei soccorsi da darsi a tutti i luoghi attaccati dal fuoco"*⁽³⁾, ma poteva essere impiegata anche in altri servizi, in questo caso agli ordini di ufficiali dell'esercito.

I pompieri erano accasermati presso il convento di S. Eustorgio fino al 1812, quando furono trasferiti all'ex convento delle Grazie che era attrezzato con laboratori per la costruzione e la riparazione di tutto il materiale, comprese le 7 macchine idrauliche che vennero utilizzate il 15 novembre del 1812 durante la prima manovra svoltasi nella piazza antistante la caserma.

Un picchetto di 10 pompieri, comandati da un sergente, era sempre presente in caserma, mentre una ronda notturna era cambiata ogni tre ore.

In città i tre corpi di guardia, posizionati presso la Corte, la commenda di Porta Romana e il Passetto di porta Comasina, erano composti ciascuno da un caporale, tre pompieri e un soprannumerario.

Alla compagnia erano aggregati 12 soprannumerari che dovevano saper leggere e scrivere, servivano senza paga in attesa di occupare i posti vacanti, ma erano alloggiati e vestiti a spese della città.

Sia i soprannumerari che i 49 zappatori pompieri erano volontari reclutati tra i pompieri civili e i militari in congedo, dovevano aver esperienza di lavori manuali (come i loro colleghi parigini) avendo esercitato i più vari mestieri, dal muratore, al conciatetto, al carpentiere fino al panieraio; professioni che potevano continuare a svolgere nel tempo libero dal servizio.

La compagnia di zappatori pompieri doveva essere presente, se si fa fede all'immagine, conservata presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Coll. Costumi 8), realizzata da Focosi⁽⁴⁾, alla rassegna delle truppe del regno italico alla presenza del viceré Eugenio di Beauharnais, svoltasi a Milano il 18 Febbraio 1812 poco prima che l'esercito partisse per la campagna di Russia (FIG. 1).

Impresa a cui anche i pompieri anelarono partecipare, scrissero infatti a Napoleone implorandolo di poter deporre le macchine idrauliche e ricevere *"... cannoni da condurre ... e con essi vomitar la morte contro l'audace scita"*.

Gli austriaci ritornati a Milano nel 1814 decisero di conservare la compagnia, sempre però a carico della città.

L'uniforme napoleonica

La tavola raffigurante la rassegna dell'esercito italico sopra citata, mostra in primo piano, visto di schiena, un pompiere zappatore della città di Milano.

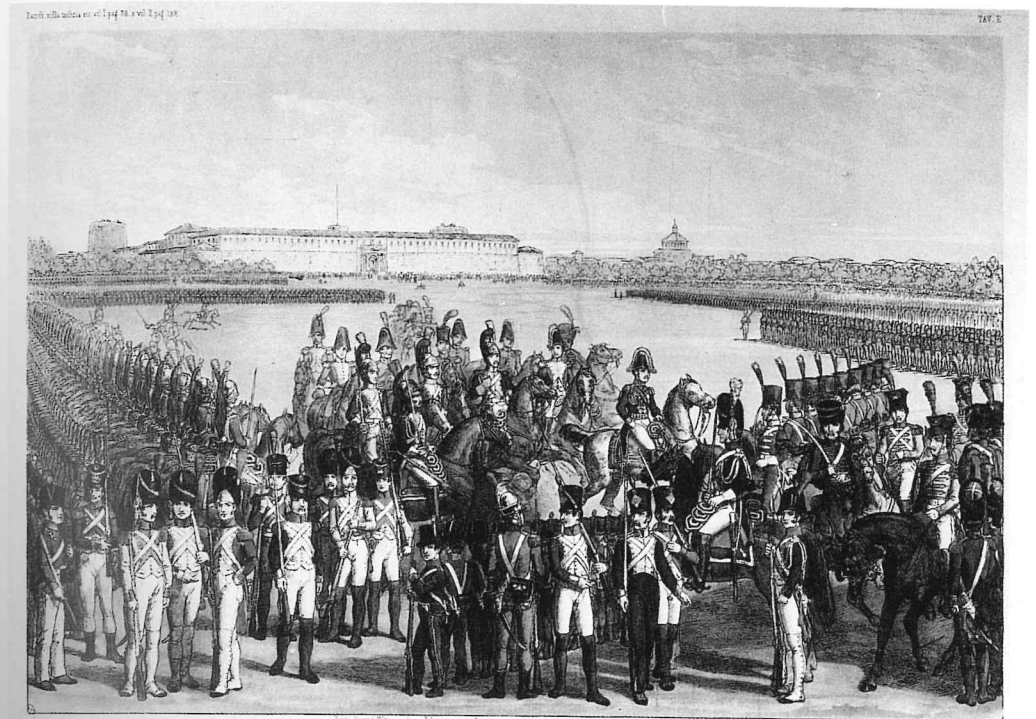


FIG. 1 - Roberto Focosi, *Rassegna data in Milano dal Principe Eugenio li 18 Febbraio 1812 alla milizia Italiana*,
(Coll. Costumi 8) Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

Della stessa immagine, alla Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Coll. Costumi 8), è conservato anche l'interessante disegno preparatorio (FIG. 2).

L'uniforme ricalca quella parigina, sostituendo al blu francese il grigio azzurrato simile a quello dell'abito della Guardia della città di Milano, raffigurata nella stampa del Focosi poco più a destra dello zappatore.

La tipologia dell'elmo è identica a quella d'oltralpe, con l'aggiunta di un alto pennacchio rosso.

L'abito ha falde posteriori corte e un taglio tipico delle unità di fanteria leggera; il colletto, i paramani e i risvolti sul petto dovrebbero essere neri, colore distintivo dei corpi tecnici (genio e artiglieria) anche nel modello francese.

Quasi certamente rossi sono le filettature di tutti i risvolti e le spalline frangiate. I calzoncini del colore dell'abito erano infilati in basse ghettoni nere da fanteria leggera, probabilmente filettati e ornati da una nappa rossa.

Sul petto sono incrociate due bandoliere che reggono la giberna e la sciabola da fanteria con la baionetta.

Un comandante sotto due bandiere

Il comando della compagnia fu affidato il 28 luglio 1811 al capitano Basilio Lasinio (1766-1839).

Il trevigiano Basilio, fratello del più noto incisore Carlo Lasinio, nacque a Nervesa della Battaglia, fu capobattaglione dell'esercito cisalpino, poi capitano aiutante maggiore del corpo topografico del Regno Italico.

Come disegnatore realizzò tra l'altro alcuni figurini militari che riproducono le uniformi dei corpi dell'esercito cisalpino.

Con il ritorno degli austriaci il Lasinio mantenne il comando della compagnia e continuò la sua opera di figurinista.

È infatti datata a quegli anni la stampa a colori estremamente particolareggiata raffigurante uno *Zappatore Pompiere della Regia Città di Milano*, conservata presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (P.V. 4-9) che reca la scritta: "*Lasinio Basilio Capitano Comandante il suddetto Corpo del: ed inc: l'anno 1818*" (FIG. 3).

Il pompiere in primo piano veste la grande uniforme, da usarsi per le parate e le occasioni ufficiali.

L'elmo non differisce di molto dal modello napoleonico, se non nella decorazione della placca frontale dove l'aquila imperiale è logicamente sostituita dallo scudo crociato della città di Milano che è riportato inciso anche sul calcio del fucile.

Sulla cresta dell'elmo è aggiunta una voluminosa ciniglia di crini neri; un pompon dai colori stranamente italici, bianco, rosso e verde, sostituisce il pennacchio.

Una rosetta sbalzata a petali sui due lati fa da fissaggio al sottogola in scaglie metalliche.

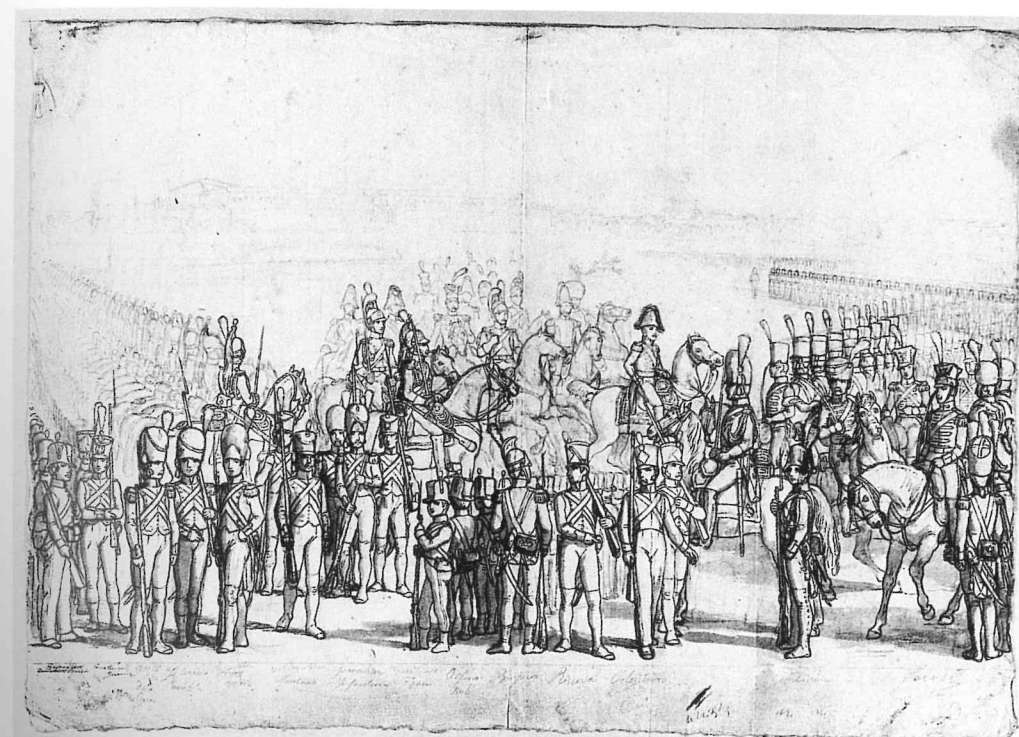


FIG. 2 - Roberto Focosi, *Disegno preparatorio per la Rassegna della milizia Italiana*, (Coll. Costumi 8) Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

L'abito ha mantenuto il colore di fondo, le code sono sempre corte ed il nero del colletto e dei paramani, divenuti a punta e non più tondi, colora anche i risvolti delle code e del petto che sono fissati da bottoni in ottone.

Le spalline sono a scaglie dorate con frangia in lana rossa.

Sul petto sono incrociate tre bandoliere in cuoio verniciato bianco; quella che scende sul fianco destro, decorata da una granata fiammeggiante realizzata in ottone sbalzato, sorregge la giberna contenente le cartucce del fucile.

Le due che scendono sul fianco sinistro sono tra loro sormontate; la grossa fibbia in primo piano chiude la bandoliera che sorregge l'astuccio in cuoio nero dove è alloggiata la grande lama dell'ascia.

Il robusto manico in legno, rinforzato da fasce d'ottone e terminante in un puntale modanato, è infilato in un passante di cuoio cucito alla bandoliera all'altezza delle scapole.

La terza bandoliera sorregge il fodero della baionetta e la corta sciabola da fanteria provvista di dragona bianca con nappa rossa.

Gli eleganti calzoncini bianchi, infilati nelle corte ghettoni nere, sono decorati da nodi ungheresi.

In servizio questo delicato indumento era sostituito da più pratici calzoncini lunghi, che si possono notare indossati dai pompieri in secondo piano.

A Treviso, presso la Biblioteca Comunale (Fondi Antichi ms. 1537) sono conservate tre immagini: una stampa acquerellata a mano e controfirmata di suo pugno dal Basilio, da usarsi come campione per la coloritura in serie delle stampe, una stampa solo al tratto e una a colori, quest'ultima identica a quella conservata presso la Raccolta Bertarelli.

Quella acquerellata a mano mostra tre piccole differenze: la prima riguarda la dragona della sciabola da fanteria che è completamente colorata in rosso e non bianca con nappa rossa; la seconda il colore dei pantaloni, azzurro come l'abito anziché bianco; la terza il colore del pompon dipinto di giallo con il centro nero, nei corretti colori austriaci.

Se le prime due differenze possono essere imputate a una svista in fase di riproduzione, il pompon che sostituisce ai colori austriaci quelli dell'ormai defunto Regno Italico è una curiosa modifica la cui motivazione è di difficile analisi e soluzione. Se la sostituzione è dovuta ad una nostalgia per il passato regno e ad "istinti rivoluzionari - carbonari", risulta strano come sia potuta circolare indisturbata una simile e "pericolosa" svista, infatti la modifica è presente sia sull'esemplare conservato a Treviso sia in quello presso La Raccolta Bertarelli.

Lo sfondo

La scena che si svolge in secondo piano sembra voler rappresentare manovre d'addestramento compiute nella campagna prossima alla città.



FIG. 3 - Basilio Lasinio, *Zappatore Pompiere della Regia Città di Milano*, (P.V. 4-9) Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

Milano infatti, ancora circondata da mura, si estende per tutto lo sfondo, dove domina il Duomo sulla sinistra e la chiesa di S. Maria delle Grazie a destra.

La veduta sembrerebbe essere stata presa dalla zona nord della città guardando verso sud da una posizione tale però da non inquadrare il castello.

I pompieri in uniforme di servizio spingono un carro pompa e un carro attrezzi. Il carro attrezzi è carico di scale a pioli di varia lunghezza, con le estremità attrezzate in modo da poter essere tra loro unite e prolungate, potendo così raggiungere varie altezze.

Pale, asce e picconi sono agganciati ai lati esterni del cassone che sembrerebbe carico di rotoli di scale di corda, difficilmente decifrabili.

Il carro pompa ripropone la tipologia classica dell'epoca, in questo caso a due sole ruote con il traino affidato alla forza umana.

Analoghe macchine aspiranti e/o prementi, a secondo della necessità, in dotazione ai reparti del genio della Guardia Imperiale Francese, erano montate su carri a quattro ruote e trainati da una pariglia di cavalli.

Una macchina ippotrainata era in dotazione ai pompieri milanesi e appare illustrata in un'immagine a colori nell'opera di Gunter Dirrheimer⁽⁵⁾.

Il pianale di un carro a due ruote era attrezzato con una pompa e agganciato ad un avantreno a due ruote con cassone dove potevano sedersi tre pompieri, altri quattro militari trovavano posto in piedi ai lati della pompa.

Tutti i pompieri raffigurati indossano l'uniforme identica a quella illustrata dal Lasinio.

Il traino era affidato a quattro cavalli guidati da due conducenti montati sui cavalli di sinistra. I conducenti vestivano la classica uniforme da postiglioni composta da un cappello a cilindro di feltro nero, una giacca corta gialla con risvolti neri, calzoncini gialli infilati in stivali al ginocchio neri; uno dei postiglioni era fornito di un corno probabilmente da usarsi come avvisatore acustico.

Alla Biblioteca Comunale di Treviso (Fondi Antichi ms. 1537) è conservata la stampa a colori raffigurante il ritratto equestre del capitano dei pompieri della città di Milano, mentre passa in rassegna la truppa schierata sullo sfondo.

Il capitano è in perfetta uniforme da ufficiale del genio austriaco come del resto cita la scritta in corsivo, *"Capitano comandante La Compagnia de Zappatori Pompieri della Regia Città di Milano Corpo organizzato nell'Anno 1812 sotto la direzione e comando dell'I.R. Capitano del Genio Basilio Lasinio"*. L'incisione è opera di Giacomo Lasinio ed è datata 1827.

L'immagine è celebrativa, dedicata alla carriera militare di Basilio Lasinio, ma nel contempo ricorda senza reticenze la formazione del corpo in epoca napoleonica.

Come si può notare il corpo dei pompieri fu mantenuto in vita dagli austriaci, apportandovi le poche e necessarie modifiche e adeguamenti dovuti più che altro al cambio di regime.

La sostituzione dell'aquila con lo stemma comunale voleva tra l'altro simboleggiare "l'appartenenza" del corpo alle istituzioni cittadine che se ne assumevano i costi.

Forse l'abbellimento della grande uniforme (calzoncini con nodi ungheresi, ciniglia sull'elmo) rispecchia l'uso cittadino e non prettamente guerresco, ed è causa ed effetto di un periodo di pace e di *status quo* ormai ristabiliti.

Desidero ringraziare Pietro Crociani per le indicazioni fornitemi e Gianluigi Perino della Biblioteca Comunale di Treviso per la cortesia e disponibilità concessami nel visionare il materiale lì conservato.

- ⁽¹⁾ Come si può notare sull'esemplare conservato a Parigi al Musée de l'Armée (A 11091 - Gb 1524 - 09324). Si veda anche P. WILLING, *Napoléon et ses soldats - de Wagram a Waterloo 1809-1815*, Paris, 1987, p. 41.
- ⁽²⁾ A. PIGEARD, *Quand l'habit civil devient uniforme 1800-1815*, in "Tradition", n. 172, Novembre 2001, p. 22.
- ⁽³⁾ Le notizie storiche riferite ai pompieri della città di Milano di trovano in P. CROCIANI-I. VIRGILIO, *Storia militare del Regno Italico 1802-1814*, Roma, 2004, pp. 849-851.
- ⁽⁴⁾ *Tavole storico pittoresche dell'opera del barone Alessandro Zanoli sulla Milizia Cisalpino-Italiana 1796-1814 disegnate dal pittore Roberto Focosi*, Milano 1845. Conservate presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano (Coll. Costumi 8).
- ⁽⁵⁾ L'immagine è pubblicata in G. DIRRHIMER, *Die K.K. Armee im Diedermeier*, Vienna, 1975, p. 121.

ORGOGLIO CITTADINO E FASTO PRINCIPESCO: I PATRIZI MILANESI E PALAZZO REALE

Giuseppe Beretti, Benedetta Gallizia di Vergano, Luca Melegati

In anni recenti gli studi riguardanti l'importanza sociale dei patrizi nell'ambito della nobiltà milanese paiono essersi soffermati più sugli elementi di conservatorismo di quella classe sociale piuttosto che sulle evidenti doti civiche che la caratterizzavano. Il patriziato milanese, in realtà, costituisce un *unicum* nel panorama della società italiana del XVIII secolo, una sorta di equivalente continentale della *gentry*, quel curioso ibrido tra borghesia e nobiltà che ha fatto la fortuna dell'Inghilterra moderna. Non è questo il luogo per ricostruire le vicende della formazione e della fine dei patrizi come corpo nobile; ci basterà, per individuarne il carattere, ricordare due sue caratteristiche salienti: il grande rispetto per le attività professionali (atteggiamento in netto contrasto con la prassi nobiliare dominante dell'epoca) e la pratica dei matrimoni fra patrizi e persone non nobili, connubi peraltro legati alla fortune economiche di queste ultime. Nonostante questi aspetti borghesi, il patriziato veniva considerato, nel ducato di Milano, di una nobiltà superiore a quella dell'aristocrazia feudale o di titolo. Non è un caso che celebri famiglie aristocratiche siano state accettate negli elenchi del patriziato milanese (iscrizione necessaria per accedere alle magistrature cittadine) molto tardi, spesso addirittura in pieno diciottesimo secolo. Questa superiorità gentilizia del patriziato sulla nobiltà di titolo, che verrà spazzata via da Napoleone e mai più ripristinata dagli austriaci, era invece stata del tutto recepita dall'etichetta di Corte dell'arciduca Ferdinando, giunto a Milano nel 1771 con la carica di Governatore. Ferdinando aveva sposato quell'anno Maria Beatrice d'Este con festeggiamenti (FIG. 1) che avevano riportato una vera vita di Corte a Milano, e proprio in vista della futura vita dei Principi nella capitale del Ducato, a Vienna ci si era preoccupati di stabilire regole acconce (che erano, per inciso, ispirate a quelle della Corte Imperiale). A Milano, tra l'altro, si stabilivano tre classi di nobiltà: alla prima appartenevano appunto i patrizi⁽¹⁾, che avevano accesso senza limitazioni alle cerimonie di Corte, in particolare ai ricevimenti dei giorni di gala tenuti il primo dell'anno e nel giorno onomastico dell'Imperatore (che, ricordiamolo, era anche Duca di Milano⁽²⁾) ed in occasioni dei balli più formali. Il solo patriziato e la grande aristocrazia veniva invitata inoltre ai balli detti di camera e a ricevimenti non in gran gala, occasioni che prevedevano una maggior intimità con i Principi.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Raccolte Extraeuropee
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIX - Anno XXXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2005

NOTE

- (1) Come si può notare sull'esemplare conservato a Parigi al Musée de l'Armée (A 11091 - Gb 1524 - 09324). Si veda anche P. WILLING, *Napoléon et ses soldats - de Wagram a Waterloo 1809-1815*, Paris, 1987, p. 41.
- (2) A. PIGEARD, *Quand l'habit civil devient uniforme 1800-1815*, in "Tradition", n. 172, Novembre 2001, p. 22.
- (3) Le notizie storiche riferite ai pompieri della città di Milano di trovano in P. CROCIANI-I. VIRGILIO, *Storia militare del Regno Italico 1802-1814*, Roma, 2004, pp. 849-851.
- (4) *Tavole storico pittoresche dell'opera del barone Alessandro Zanoli sulla Milizia Cisalpino-Italiana 1796-1814 disegnate dal pittore Roberto Focosi*, Milano 1845. Conservate presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano (Coll. Costumi 8).
- (5) L'immagine è pubblicata in G. DIRRHEIMER, *Die K.K. Armee im Diedermeier*, Vienna, 1975, p. 121.

ORGOGLIO CITTADINO E FASTO PRINCIPESCO: I PATRIZI MILANESI E PALAZZO REALE

Giuseppe Beretti, Benedetta Gallizia di Vergano, Luca Melegati

In anni recenti gli studi riguardanti l'importanza sociale dei patrizi nell'ambito della nobiltà milanese paiono essersi soffermati più sugli elementi di conservatorismo di quella classe sociale piuttosto che sulle evidenti doti civiche che la caratterizzavano. Il patriziato milanese, in realtà, costituisce un *unicum* nel panorama della società italiana del XVIII secolo, una sorta di equivalente continentale della *gentry*, quel curioso ibrido tra borghesia e nobiltà che ha fatto la fortuna dell'Inghilterra moderna. Non è questo il luogo per ricostruire le vicende della formazione e della fine dei patrizi come corpo nobile; ci basterà, per individuarne il carattere, ricordare due sue caratteristiche salienti: il grande rispetto per le attività professionali (atteggiamento in netto contrasto con la prassi nobiliare dominante dell'epoca) e la pratica dei matrimoni fra patrizi e persone non nobili, connubi peraltro legati alla fortune economiche di queste ultime. Nonostante questi aspetti borghesi, il patriziato veniva considerato, nel ducato di Milano, di una nobiltà superiore a quella dell'aristocrazia feudale o di titolo. Non è un caso che celebri famiglie aristocratiche siano state accettate negli elenchi del patriziato milanese (iscrizione necessaria per accedere alle magistrature cittadine) molto tardi, spesso addirittura in pieno diciottesimo secolo. Questa superiorità gentilizia del patriziato sulla nobiltà di titolo, che verrà spazzata via da Napoleone e mai più ripristinata dagli austriaci, era invece stata del tutto recepita dall'etichetta di Corte dell'arciduca Ferdinando, giunto a Milano nel 1771 con la carica di Governatore. Ferdinando aveva sposato quell'anno Maria Beatrice d'Este con festeggiamenti (FIG. 1) che avevano riportato una vera vita di Corte a Milano, e proprio in vista della futura vita dei Principi nella capitale del Ducato, a Vienna ci si era preoccupati di stabilire regole acconce (che erano, per inciso, ispirate a quelle della Corte Imperiale). A Milano, tra l'altro, si stabilivano tre classi di nobiltà: alla prima appartenevano appunto i patrizi⁽¹⁾, che avevano accesso senza limitazioni alle cerimonie di Corte, in particolare ai ricevimenti dei giorni di gala tenuti il primo dell'anno e nel giorno onomastico dell'Imperatore (che, ricordiamolo, era anche Duca di Milano⁽²⁾) ed in occasioni dei balli più formali. Il solo patriziato e la grande aristocrazia veniva invitata inoltre ai balli detti di camera e a ricevimenti non in gran gala, occasioni che prevedevano una maggior intimità con i Principi.

Non mancavano quindi per un patrizio milanese le occasioni per essere ricevuto a Corte e godere degli straordinari abbellimenti voluti dal governatore e da sua madre, l'imperatrice Maria Teresa, per il Palazzo Ducale (FIG. 2), al quale doveva affiancarsi la residenza nella Villa di Monza. Al nostro gentiluomo spettava, ad esempio, il diritto di sostare, in attesa di un incontro con il Principe, o semplicemente per informarsi delle novità del giorno, nella *Prima Anticamera Nobile* (la seconda, unica eccezione ai privilegi patrizi, era riservata all'altissima nobiltà di titolo ed ai funzionari del governo del ducato): la sala, piuttosto piccola, era completamente tappezzata con teli di "damasco cedrone", ossia verde brillante. Sul lato breve dove stava la porta dell'ingresso vi era al centro un baldacchino anch'esso di damasco verde riccamente decorato da "Galone" e "frangette". Al di sotto un tavolo coperto dello stesso tessuto ed ornato nello stesso modo su tre lati. Sulla parete di fondo tre finestre affacciate su di un piccolissimo e buio cortile, decorate anch'esse con tende, riccamente ornate, dello stesso tessuto. Sul lato lungo della sala, alla destra della porta d'ingresso, un camino in marmo "Occhiadino di Valcamonica" sovrastato da una caminiera intagliata, dorata e laccata a tinte policrome con due girandò in bronzo da due luci ciascuno. Sulla parete opposta, tre porte: una verso la galleria e due verso la sala successiva. I battenti delle sei porte erano ricoperti dello stesso damasco, ornate con maniglie, serrature e chiavi in ottone. I sopraporta apparivano dipinti "a chiaro scuro". L'illuminazione principale consisteva in un lampadario in "cristallo di Venezia a otto lumi, vasi e fiori a colori". Intorno nell'anticamera vi era poi una serie di arredi: un tavolo a console con quattro piedi torniti con intagli dorati e lacche policrome e piano in marmo "Occhiadino di Valcamonica", tredici sedie in lacca bianca con cornici dorate, sedute e schienali rivestiti del solito "damasco cedrone", un cassone con lacche policrome destinato a contenere la legna del camino. Il pavimento era in legno, con un disegno di rombi in legni vari simile a quello che era stato utilizzato per altri ambienti del palazzo, come le cosiddette *sale degli arazzi*.

Un'altra occasione riservata ai cittadini patrizi per accedere alla Corte era quella dei pranzi dei Principi, non di gala, che si svolgevano per lo più nella grande *Sala Mangè*. Appena entrati i gentiluomini si trovavano nell'angolo sinistro di un vasto locale sviluppato trasversalmente rispetto all'infilata di sale da cui provenivano, ed illuminato da cinque finestre affacciate su un piccolo cortile. La stanza era particolarmente elegante: alle pareti non stoffe, bensì i "...Muri compartiti a panneau, quadri dipinti con puttini a chiaro e scuro, cioè finto stucco, fondo di scagliola lustra ed intagli di stucco dorato...". La decorazione è completata da undici dipinti di Giulio Traballesi (1724-1812), rappresentanti putti e amorini⁽³⁾. Al centro della volta "...tutta ornata di stucchi dorati e fondo a tinte..." sta l'allegoria della "Dea Salute" dipinta anch'essa da Traballesi. Sempre nella volta, infine, si potevano ammirare due piccole riserve dipinte a basso rilievo con puttini rappresentanti "Como Dio de' conviti, attorniato dai Lari" e "il Genio Buono [...] allegro e ridente": in questa cornice, completata da uno o più tavoli occasionali riccamente apparecchiati, si svolgevano i pranzi dei Principi⁽⁴⁾.

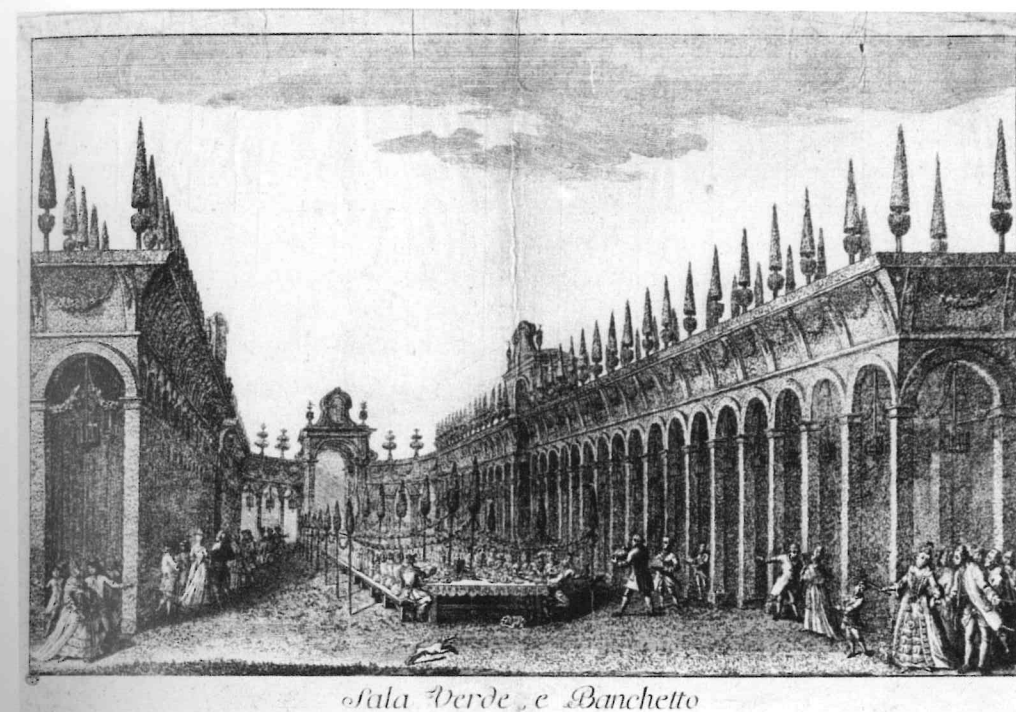


FIG. 1 - Sala Verde, e banchetto, durante le feste per il matrimonio tra Ferdinando d'Asburgo Lorena e Maria Beatrice d'Este, 16 ottobre 1771.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Ma certo il momento nel quale la Corte mostrava ai nobili patrizi il suo viso più sfarzoso era in occasione dei grandi balli ufficiali. Tutto era studiato per fornire un'immagine di fasto e ricchezza degna del figlio dell'Imperatrice e della capitale di una delle più ricche province dell'Impero.

Salito dallo scalone principale, e superata una prima anticamera, il nostro gentiluomo entrava nella terza sala dedicata agli arazzi. Tre grandi finestre con poggio-
lo affacciate sul cortile fronteggiano il camino. Gli arazzi, di produzione francese (dono della Corte di Francia in occasione del matrimonio dei Principi) sono due: il più grande è appeso al di sopra del camino in marmo bianco con decorazioni in rame sbalzato e dorato, mentre il secondo arazzo occupa il lato breve verso la sala successiva. Il resto delle pareti, al di sopra della *boiserie* in lacca bianca e legno dorato, è occupato da dodici grandi tele dipinte da Giuseppe Levati e Andrea Appiani. Arazzi e tele sono profilate da fini incorniciature dorate e laccate, mentre alle finestre pendono tendoni di damasco cremisi riccamente ornate. I battenti delle porte sono sostituiti da coppie di tende della stessa stoffa. Sul lato corto del salone appoggia un grande baldacchino di velluto cremisi guarnito con *"galone con lama d'oro"*, e frangette anch'esse d'oro; celino e ricche cadute laterali sono decorate allo stesso modo. Al di sotto del cielo si trova un tavolo anch'esso drappeggiato e guarnito *"al davanti e ai lati"* con lo stesso *"galone d'oro"*. Il centro della volta del soffitto, ornato a stucco, è decorato con un affresco con l'*Apoteosi di Giasone* dipinta da Martin Knoller (1725-1804): vi pende un solo lampadario in cristallo di Boemia a sedici luci. Le sei sopraporte, anch'esse ad olio e sempre di Knoller, rappresentano putti che scherzano e giocano con fiori tra tripodi e vasi antichi. Come sempre nel camino vi sono alari in ferro ornati da vasi in bronzo. L'arredamento è costituito da un solo tavolo a *console*, posto al centro della parete breve di fronte al baldacchino, con quattro gambe, intagliato, dorato con *"fondo a tinta"* e piano in marmo bianco di Carrara. Il pavimento è *"palchettato"*.

Il visitatore passava poi, insieme agli altri ospiti, nella sala detta *seconda degli arazzi*. Ancora tre grandi finestre con poggio-
lo danno sul cortile principale: ma qui la volta è ricchissima, una delle più ricche della reggia (e l'unica ancora oggi conservata), eseguita da Albertolli e dai suoi aiuti e pubblicata alla tavola XIV del volume *Ornamenti diversi* edito nel 1782. I rilievi sono dorati su fondi a tinte policrome, mentre al centro della volta spicca la medaglia di *"Giove fulminante"* dipinta dal Traballese: dal soffitto pende un grande lampadario in cristallo di Boemia a sedici luci. Ai due lati corti della sala sono appesi due arazzi del ciclo *"dei Mazzarini"*. Il resto delle pareti sono coperte da grandi tele dipinte con medaglie, figure, ornati (ancora oggi presenti tranne una) eseguite da Giuseppe Levati e dal giovane Andrea Appiani. Alle tre finestre sulla parete lunga le stesse tende in damasco cremisi della sala precedente, completate da tendine di *"lustrino cremisi"*. Le sei porte portano ante rivestite anch'esse dello stesso damasco, con serrature, maniglie e chiavi in ottone. I sopraporta, ancora oggi presenti, sono *"ad olio a finto stucco di basso rilievo bianco del pittore Traballese"*. La parte bassa della sala è rivestita da una *boiserie* finemente intagliata, dorata e laccata in bianco e celeste, mentre gli stipiti

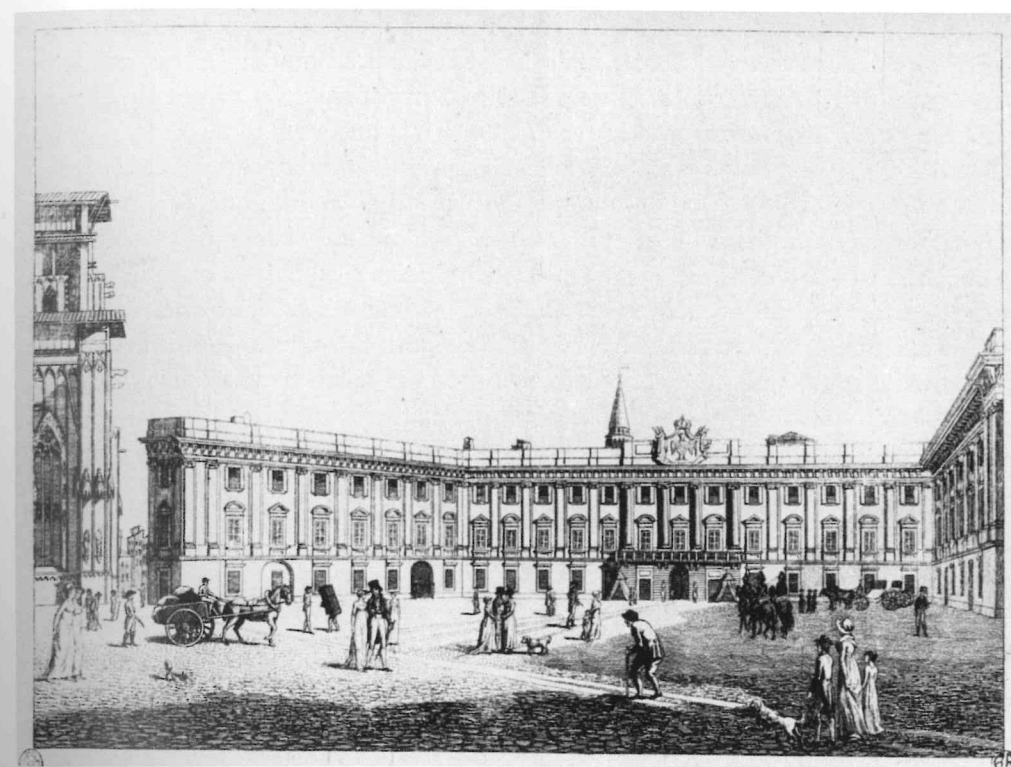


FIG. 2 - Veduta del palazzo arciducale di Milano (1810 circa).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

delle porte, delle finestre, i relativi scuri e le cornici dei sopraporta sono in lacca bianca e celeste con intagli dorati, una combinazione cromatica ripresa anche per le incorniciature degli arazzi e delle tele dipinte. Al centro della parete opposta alle finestre è posto un camino in marmo bianco di Carrara con applicazioni in rame sbalzato e dorato e bronzo dorato, sovrastato da una grande caminiera con intagli dorati su fondo bianco. Due grandi specchi *"di Parigi"* e due *girandò* a tre luci in bronzo dorato completano il grande mobile. Nel camino la forniture è composta da due alari in ferro decorati da vasi in bronzo dorato e da paletta e soffietto molle con guarnizioni simili a quelle degli alari. Il pavimento, in legno intarsiato, probabilmente opera dell'officina di Giuseppe Maggiolini, ripete la divisione in campi della volta albertolliana, un accorgimento tipico del gusto neoclassico più moderno (una cifra stilistica tipica, per esempio, delle realizzazioni d'Oltremania degli Adam). Per il *comfort* dei cortigiani l'arredamento prevedeva sedici seggiole intagliate, dorate e laccate di bianco, rivestite di *"arazzo a fiori di vari colori"*, mentre due tavoli a *console*, intagliati, dorati e laccati in bianco e celeste con piani in marmo bianco di Carrara completavano, al centro delle pareti brevi sotto i due arazzi, l'arredamento della sala. Seguendo il flusso degli invitati verso la sala da ballo, si entrava nella sala oggi chiamata *del centrotavola* perché vi è conservato il grande centrotavola in marmi e bronzo eseguito dal Raffaelli per la tavola di Napoleone. All'epoca della nostra visita, è denominata *prima sala degli arazzi*. Essa conservava infatti tre arazzi della stessa serie di sette *"detti i Mazzarini tratti da cartoni di Raffaello"*. Il ciclo completo, ora non più *in situ*, comprendeva nove arazzi, ma solo sette erano esposti per ragioni di spazio; i due non impiegati erano conservati nella guardaroba⁽⁵⁾. Lo stato di conservazione dei tessuti era allora non particolarmente buono, con tinte sbiadite e sporczia tanto che saranno fatti restaurare *"...ad opera del francese detto Le fevre..."* che con una tecnica segreta sarà in grado di ridare agli arazzi i colori originali. Oltre ai tre arazzi incorniciati, la decorazione parietale è completata da dodici tele dipinte su tela e incorniciate allo stesso modo: in basso corre una *boiserie* in legno dorato e intagliato. In questa sala manca il camino; al suo posto si trova una stufa in cotto smaltata di bianco, decorata da rilievi dorati con alla sommità un vaso. È un poco malconcia, come il resto delle stufe del palazzo che con l'uso si sono nel tempo guastate. Le tende alle due finestre affacciate sul grande cortile, sono di *"damasco cremesi"*: mantovane, passamanerie, fiocchi, braccialetti, tutto è in seta dello stesso colore. In tinta sono anche le tendine *"di lustrino"* che servono ai vetri delle finestre. Anche qui le porte sono prive di battenti, sostituite da doppie tende uguali a quelle delle finestre. Tre porte, con finti battenti oltre alle tende, presentano ante rivestite con lo stesso damasco, serrature, maniglie e chiavi d'ottone. Come sopraporta troviamo sei dipinti *"...ad olio con puttini armeggianti con spade, scudi elmi corazze dardi turcassi ed armi d'ogni genere antiche... opera ...del pittore Knoller..."* su indicazioni iconografiche di Giuseppe Parini e ancora oggi conservati. Al centro della volta l'affresco con la leggenda di Friso ed Elle; un unico lampadario in cristallo di *"Boemia da ventiquattro lumi"* illumina l'ambiente, mentre il pavimento è in legno, intarsiato ad otta-

goni. L'arredo mobile è costituito in primo luogo da diciotto seggiole intagliate, dorate e in lacca bianca con seduta e schienale rivestito dal solito damasco cremisi che connota diverse sale del Palazzo. Vi sono inoltre due tavoli a *console* a quattro piedi intagliati, dorati e laccati in bianco con un piano di broccatello di Spagna. Ma intanto il visitatore, infilata una porta che trova sulla sua destra, passa nella sala successiva, chiamata *sala di seguito* e strettamente legata al grande salone: nemmeno le due porte che la mettono in comunicazione con il grande ambiente da cui proveniamo presentano battenti ma, di nuovo, solo coppie di tende di raso bianco bordate e guarnite riccamente da cordoni *"di due colori"* uguali a quelle delle due finestre che si affacciano sulla *"Contrada dei Restelli"*. Al di sopra della *boiserie* laccata in bianco con cornici dorate, la sala è tappezzata con teli di un lampasso cremisi decorato da un ornato vegetale in bianco. Al centro della parete di fronte tra due porte vi è un camino in marmo bianco di Carrara con applicazioni in rame sbalzato e dorato sovrastato da una caminiera, finemente intagliata e dorata con fondi laccati in bianco, con tre specchi *"di Parigi"* e sormontata, nella cimasa da *"una medaglia con due aquile in rilievo"*, cioè un tondo incorniciato da una corona retta da due aquile. Ai lati sono posti due *girandò di bronzo dorato di Roma*. Camino, caminiera e *girandò* dovrebbero essere quelli incisi dal Mercoli alla tavola VII di *Alcune Nobili Sale*, il volume che Giocondo Albertolli diede alle stampe nel 1787. Non solo: i due *girandò* di questa caminiera, pubblicati in dettaglio nello stesso album albertolliano alla tavola VIII, sappiamo, da un appunto su una prova di stampa, essere stati eseguiti a Roma da un bronzista vicino a Luigi Valadier. Con lo stesso raso bianco guarnito da *"galone di seta"* sono rivestite le coppie di battenti delle altre tre porte. Da una di queste, quella della parete del camino, si accede ad un camerino e ad una latrina utilizzata in occasione di serate come queste, quando l'afflusso degli invitati delle feste da ballo ne rende indispensabile l'uso. La porta sulla parete di destra, invece, opposta a quella delle finestre, mette in comunicazione con la prima sala degli arazzi. Il tutto è illuminato da ben tre lampadari in cristallo di Boemia da ventiquattro lumi. Qui, per la comodità degli invitati, sono presenti altre ventisei seggiole dal fusto intagliato, dorato e in lacca bianca rivestite dello stesso raso bianco delle tende destinato alle porte che immettono al salone da ballo: secondo l'uso saranno state disposte lungo le pareti della sala. Un tavolo a *console* con quattro gambe, intagliato, dorato e in lacca bianca con piano in marmo bianco di Carrara, completa l'arredamento, mentre il pavimento, che possiamo immaginare in legno, è ricoperto da un grande panno verde che svolge la funzione di tappeto.

Ma finalmente il flusso degli invitati, e con esso il nostro buon patrizio giunge finalmente al centro della festa, il grande salone da ballo. Nel 1788 questo imponente ambiente all'italiana mostra, sotto le luci sfavillanti una ringhiera continua a mezza altezza retta dalle cariatidi in finto marmo bianco. Lesene in marmorini policromi con cornici dorate e grandi *"trumò"* da tre luci marciano la parte inferiore delle pareti al di sotto della ringhiera. Le finestre in totale sono dodici, cinque verso la piazzetta e sette verso la *"Contrada de Restelli"*, tutte riccamente ornate da



FIG. 3 - Ferdinando d'Asburgo (1754-1806), figlio di Maria Teresa.
Museo di Milano, Milano.



FIG. 4 - Ricostruzione dell'albero di famiglia di Maria Teresa d'Asburgo e di Francesco Stefano di Lorena.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

tende di damasco cedrone ossia verde brillante, e guarnite con frangia, fiocchi, mantovane e cordoni di seta. Tende dello stesso colore pendono anche dalle sette finestre del secondo ordine verso la "Contrada de Restelli", e decorano gli stipiti delle porte senza battenti che immettono nella "manica lunga" e nella "sala di seguito". Al di sopra della ringhiera suona l'orchestra, tra semicolonne e nicchie in marmorini policromi con statue in gesso che simulano il marmo bianco di Carrara. Su questo spazio imponente dominano ben cinquantadue lampadari "di cristallo di Venezia" appesi in file di diversa altezza, secondo la moda che si era imposta nel corso del Settecento che ottimizzava l'effetto delle luci. Venti di questi lampadari hanno diciotto bracci, quattordici ne hanno sedici e diciotto sono forniti di dodici bracci. Alle lesene sono poi fissati trentasei "girandò" a foggia di rami d'ulivo a tre luci, mentre altri diciotto "girandò" uguali sono fissati alle semicolonne dell'ordine superiore. Pochi mesi dopo la stesura dell'inventario del 1788 alcuni lampadari verranno sostituiti da modernissimi "Lampadari a Olio". Se l'illuminazione è stupefacente, non meno ricco è il mobilio: alle pareti ben novantun divani, semplici, di "peccia", senza decorazione alcuna con schienale e seduta imbottiti e rivestiti di tela bianca decorata da "tocca d'oro": sono arredi che al bisogno possono essere spostati dall'altra parte del palazzo per essere impiegati anche nella "galleria" e nella "Sala Mangé" in occasioni formali. Un grande panno verde tenuto da regge in ferro alle quattro porte d'ingresso copre il pavimento.

Come si è visto le sale di rappresentanza che portano, in un crescendo di ricchezza, al grande salone da ballo sono destinate a colpire gli invitati chiamati a Corte in occasione di balli e concerti. Si pensi solo al ruolo affidato all'illuminazione: nel caso dei ricevimenti notturni la luce aumenta in un crescendo stupefacente. La prima e la seconda sala degli arazzi sono illuminate da un solo lampadario a sedici lumi e due coppie di "girandò" a tre lumi, la terza da un lampadario da ventiquattro lumi e due "girandò" da tre. La sala che si affaccia sul salone da ballo è invece illuminata da tre lampadari da ventiquattro lumi ciascuno e due "girandò", quasi per preparare l'occhio al bagliore dell'illuminazione a giorno della grande sala da ballo con i suoi cinquantasei lampadari, cinquantaquattro "girandò", per un totale di oltre novecento candele la cui luce è amplificata da diciotto grandi specchi. In queste occasioni l'arciduca poteva ben pensare di avere legato a sé per sempre i nobili cittadini milanesi, ed essi di poter riposare tranquilli in un mondo che pareva immortale. Sarebbero passati solo pochi anni prima che tutto questo finisse. E le bombe che nell'agosto 1943 distruggeranno anche fisicamente lo splendore della sala hanno per noi il sapore dell'epitaffio.

Questo saggio molto deve alle ricerche condotte sull'arredo di Palazzo reale da Giuseppe Beretti, delle quali queste pagine costituiscono un primo estratto.

- (1) Gran parte delle notizie qui riportate vennero ordinate da Felice Calvi nel suo volume edito a Milano nel 1875, *Il Patriziato Milanese*. A pag. 502 *passim* si ricorda che: "... in tre classi era divisa la nobiltà. Art. 1 Nobiltà generosa cioè Li Patrizi, dottori del Collegio dei nobili Giurisperiti Conti e Cavalieri, e le famiglie di universalmente conosciuta antica, generosa, illustre Nobiltà. Art. 2 Nobiltà Araldica (...), Nobiltà Diplomatica (...). Le prime due nobiltà erano ammesse alla Corte senza ostacolo; la terza era bensì ammessa ma non poteva né giocare, né ballare né sedere...".
- (2) In quelle occasioni l'arciduca e l'arciduchessa (nipote del duca di Modena ed ultima degli Este) mangiavano di fronte alla Corte e, la sera, tenevano ricevimenti sontuosi.
- (3) A.S.M. Fondi camerali P.A., Busta 204.
- (4) Per i servizi legati alla dispensa dei Principi si veda: L. MELEGATI, B. GALLIZIA DI VERGANO, *I servizi di dispensa a Palazzo Reale in Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del Palazzo*, a cura di E. COLLE e di C. SALSI, Milano, 2000, pp. 245-269.
- (5) *Ibidem*.

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

LA "TENTURE AUX AIGLES" PER LA SALA DEI PRINCIPI A PALAZZO REALE DI MILANO, 1811-1813

Chiara Buss

Il riallestimento delle sale napoleoniche

Trovare la documentazione relativa ai parati tessili che decoravano alcune sale di Palazzo Reale nell'età napoleonica pareva impresa laboriosa, ma che prometteva un risultato certo poiché non solo era molto probabile recuperare la documentazione cartacea ma, grazie a due fortunatissime realtà, sarebbe stato quasi certamente possibile trovare i campioni originali di tessuti, bordure e ricami, e quindi procedere alla manifattura dei rifacimenti su base certa.

Le due fortunate realtà sono rappresentate da una struttura vecchia di secoli, il Mobilier National francese, e dal lavoro di ricerca e riordino – durato più di venti anni – degli archivi del Mobilier da parte di Jean Cural e Chantal Gastinel Cural, lavoro sfociato nello splendido catalogo delle sete Impero pubblicato nel 1980. Un cenno alla struttura statale del Mobilier. Questa nasce in tempi remoti⁽¹⁾ come Garde-Meuble de la Couronne, istituzione preposta alle ordinazioni d'acquisto, all'inventario e alla conservazione di tutti i beni d'arredo impiegati nelle dimore reali di Francia. Luigi XIV e il suo ministro plenipotenziario Colbert avevano aggiornato l'istituzione con un regolamento molto articolato e perfettamente strutturato che dava totale controllo sui manufatti – e la loro qualità – dal momento dell'ordinazione sino a tutte le destinazioni d'uso ed eventuali modifiche. Con la Rivoluzione il Garde-meuble de la Couronne divenne Garde-meuble National – molto meno organizzato e funzionante – finché Napoleone, quando ancora Primo Console, compresa l'importanza di tale strumento di potere, ripristinò la ferrea struttura propositiva e conservativa della guardaroba colbertiana (Garde-meuble des Consuls) che nel 1804 divenne Mobilier Impérial. Dopo la caduta dell'Impero, il Mobilier National ha continuato nella sua intensa attività di arredo, inventario e conservazione delle dimore di stato francesi, molto spesso re-impiegando le migliaia di metri di preziosissimi tessuti commissionati durante i dieci anni del Primo Impero, sino a tutto il XX secolo⁽²⁾.

Il Mobilier National è tutt'ora attivo e conserva presso la propria sede l'archivio

degli oggetti d'arredo ad oggi proprietà dello stato: fra questi, i tessuti per arredo prodotti a Lione per i palazzi imperiali, dal 1802 al 1814. La relativa – ricchissima quanto rigorosa – documentazione cartacea è conservata presso gli Archives Nationales di Parigi, nel fondo Empire/Guarde-Meuble⁽³⁾ in migliaia di cartelle ordinate in una serie di indici molto chiaramente articolati.

Lo splendido lavoro di concordanza portato avanti da Chantal Gastinel Coural e da Jean Coural – per oltre vent'anni Administrateur Général du Mobilier National – tra il fondo carataceo e i documenti tessili è risultato nel riconoscimento dei parati descritti dai documenti e in magnifiche e puntuali tavole di concordanza che permettono di seguire l'iter dei più importanti parati imperiali, identificandone molte nella loro completezza: i tessuti per parete, quelli per le sedute, le bordure e loro varianti, dal momento dell'ordinazione, alla consegna, alle prove di qualità, alle diverse destinazioni d'uso sino alla metà del Novecento⁽⁴⁾, senza perderne un solo metro lungo la strada ormai vecchia di due secoli.

La ricerca inizia dunque nel 2003 con il catalogo dei Coural e tutti gli altri loro lavori sull'argomento, ma senza risultato⁽⁵⁾. Nelle diverse opere sono citati tutti i tessuti prodotti e/o messi in opera nei palazzi italiani, ma sul palazzo Reale di Milano nulla. Fatto molto strano, ma forse imputabile a una scelta da parte degli studiosi. Era comunque assai poco probabile che Napoleone, che tanto aveva a cuore la ripresa della "Grande Fabrique" lionese, avesse ordinato i tessuti per le sale più importanti della sua reggia italiana altrove, soprattutto tenendo conto del fatto che all'inizio del XIX secolo nessuna manifattura europea poteva eguagliare quella lionese per qualità di tessitura e raffinatezza di disegno. Bisognava semplicemente trovare la documentazione presso gli Archives Nationales e identificare i singoli pezzi al Mobilier Impérial.

Si è quindi proceduto allo spoglio degli scritti conservati presso l'archivio parigino. Non è stata presa in considerazione solo l'immensa documentazione relativa al Mobilier Impérial⁽⁶⁾, ma anche i fondi relativi a Intendence Bâtiments e Domaines Etrangers⁽⁷⁾ e persino quelli dei Journeaux d'Entrées generali⁽⁸⁾. L'unico dato certo è che, pur trovandosi molti documenti relativi a fatti milanesi⁽⁹⁾ in quei fondi d'archivio, nulla è emerso relativamente ai tessuti per la capitale del regno. Eppure dovettero arredare una intera reggia, con stoffe all'altezza del rango della sede. Perché sono documentati tutti i tessuti, anche i meno ricchi, ordinati per i palazzi di Torino e Piemonte⁽¹⁰⁾, di Parma⁽¹¹⁾, di Lucca e di Firenze⁽¹²⁾, di Monte Cavallo a Roma⁽¹³⁾, e non quelli per la reggia di Milano?

Forse perché furono ordinati in Italia? Ma dalla documentazione al Mobilier risulta che i rari tentativi di risparmiare sui tessuti facendoli eseguire da manifatture di Firenze, Lucca o Perugia, risultarono insoddisfacenti, e comunque i pochi casi sono compresi nell'archivio imperiale⁽¹⁴⁾. Inoltre da un recente spoglio dei documenti oggi all'Archivio Marmottan risulta che a Milano solitamente le sete unite o a semplice decoro destinate a tende o copertura di sedili venivano acquistate da

manifatture locali mentre quelle operate o comunque importanti per pannelli a parete e *panneggiamenti* erano sempre commissionate a Lione⁽¹⁵⁾.

Nel corso di un incontro con M.me Gastinel Coural, la studiosa mi ha confermato di non aver mai trovato menzione nei documenti del Mobilier Impérial dei tessuti impiegati nella reggia o in qualsiasi altro palazzo di Milano⁽¹⁶⁾. Si deve dunque concludere che, poiché i palazzi milanesi non compaiono mai nei documenti del Mobilier, mentre vi compaiono – e in dettaglio – quelli Torino, Parma, Lucca, Firenze e Roma, questa anomala assenza può essere dovuta al fatto che poiché Milano non faceva parte dell'Impero francese, come le città italiane citate, ma era capitale di uno stato sovrano, non rientrava nella giurisdizione del Mobilier Impérial di Parigi.

Rimanevano quindi solo i documenti del Regno d'Italia. Relativamente a quelli conservati presso l'Archivio di Stato di Milano era noto che non vi si trovavano notizie relative agli arredi tessili della Reggia, ma si è comunque proceduto ad un esame mirato della documentazione lì conservata. Da un attento spoglio dei fondi *Potenze Sovrane* e *Commercio* è risultato che tutti i *budget* (sic) e i consuntivi di Casa Reale per gli anni 1805-1813 risultano in indice e che dentro le cartelle relative si trovano le numerose e dettagliate lettere di accompagnamento dei suddetti *budget* e altrettanto numerose lettere da Parigi che ne accusano ricevuta, o richiedono ulteriori specifiche⁽¹⁷⁾, ma i *budget* e i consuntivi mancano dalle cartelle e nessuno degli archivisti incaricati ha memoria di averli mai visti. Rimane la possibilità che i *budget* veri e propri si trovino tra la documentazione relativa al Regno d'Italia conservata presso la Villa Reale di Monza, ma questo archivio non è accessibile.

Essendo noto che il vice-re Eugenio di Beauharnais, quando aveva lasciato Milano nel 1814, aveva portato con sé parte dell'archivio della Real Casa, si è quindi seguita la traccia dell'Archivio Beauharnais. Questo, smembrato alla morte di Eugenio tra i numerosi eredi⁽¹⁸⁾, si trova oggi in parte presso la Princeton Library, dove però non ho ritrovato i *budget* completi⁽¹⁹⁾ o per lo meno non ho ritrovato i bellissimi oggetti che mi aspettavo dopo averne visto un unico esemplare da poco donato al Musée du Chateaux de Malmaison. Questo, un bel volume rilegato in marocchino verde con la titolazione impressa in oro "Conti della Real Casa d'Italia per l'Esercizio 1809", al capitolo ottavo, alla voce "ammobiliamento", registra l'ordinazione di "un arazzo Gobelins per la sala del trono di palazzo reale" per 20.000 franchi⁽²⁰⁾, ma niente altro di tessile. Eppure sappiamo che il 1809 fu un anno importante per gli arredi tessili di Palazzo Reale, l'anno in cui furono completamente riarredate sale importanti, e che solo per il *Gabinetto di Sua maestà l'Imperatrice* furono spese più di 27.000 lire italiane⁽²¹⁾.

Nel frattempo la ricerca a tappeto negli archivi francesi consultati, in particolare quelli della Maison Preme e del Musée Historique des Tissus Anciens a Lione e quelli del Musée des Arts Décoratifs, della Maison Tassinari & Chatel, dell'Atelier Picot, delle biblioteche Fournay, Marmottan e Thiers a Parigi, hanno fornito

abbastanza elementi per l'individuazione del tessuto impiegato nella Sala dei Principi e per una ricostruzione indiziaria dell'arredo tessile nella Sala dei Ministri e nella Sala del Trono⁽²²⁾.

A questo proposito vanno fatte due osservazioni.

La prima concerne l'inventario milanese del dicembre 1814⁽²³⁾ dove le descrizioni dei tessuti sono quasi sempre imprecise o lacunose e molto spesso errate relativamente alle armature tessili. Si pone quindi il problema, come vedremo, di arrivare ad una interpretazione storicamente e tecnicamente corretta delle definizioni, con un notevole sforzo per colmare le lacune relative a schema compositivo e gran parte del repertorio decorativo.

La seconda ha a che fare con il decoro della Sala del trono, ma può essere estesa all'arredo di tutto il palazzo reale. Il dato importante che traiamo dalla ricchissima documentazione raccolta da Samoyault sull'arredo delle sale del trono napoleoniche⁽²⁴⁾ è che Napoleone era parte attiva in ogni decisione di arredo, e che molto spesso cambiava opinione, contraddicendo gli ordini impartiti pochi mesi prima. Esempio eclatante quello sulla regola che alle pareti di tutte le sale del trono vi siano arazzi antichi – oppure sete operate lionesi – in un continuo avvicinarsi delle due soluzioni che risulterà nella compresenza delle due tipologie in ognuna delle tre sale imperiali. Sarà quindi importante non isolare un singolo documento relativo alla copiosissima corrispondenza dell'imperatore relativamente all'arredo dei suoi palazzi dalla documentazione completa. Altrettanto importante sarà interpretare le descrizioni dell'inventario del 1814 tenendo conto della totale ignoranza dei suoi redattori nel campo della terminologia tessile, nonché dello scarsissimo interesse da loro prestato agli schemi compositivi ed ai motivi decorativi che andavano a costituire il disegno dei tessuti.

Sala dei Principi

Tappezzeria di raso fondo bianco tessuta in aquile, e fiori d'oro - 1

Partite di tende di raso orange con frangia d'oro ricca, fiocchi e braccialetti d'oro - 4

Panneggiamenti di moella bianca ricchi con frangia, cordone e fiocchi come sopra, bastoni ed aquile di legno dorato, e chiodi Romani di bronzo - 2

Tendine sopra vetri di Mussola - 4

.....
Scagni in tinta, ed intagli dorati simili alla tappezzeria e sue sopracoperte di tela - 6

Poltrone in intagli dorati col Sedere, e Schenale coperto simile alla tappezzeria con sopracoperture di tela - 2

Canapé simile - 1

Tamboretti simili - 22

Ecran de moghen coperto di veluto bianco, con ricami in oro, e Sopra Coperta di lustrino verde - 1

.....
Tavolo impelciato fino coperto di panno verde - 1

Tappeto di veluto verde con frangia d'oro - 1

Soppedaneo di tournay, e suo foyé per Cammino - 1

(ASMI, Potenze Sovrane 2199).

La sommaria descrizione del tessuto che copre pareti e sedute richiama vagamente alla memoria la *tenture aux aigles*, pubblicata per la prima volta da Raymond Cox, allora direttore del Musée Historique des Tissus Anciens di Lione (MHTA), in occasione della Exposition Universelle tenuta a Parigi nel 1900, e sin d'allora conservata presso il MHTA. Nella didascalia dell'immagine il Cox scrive *Empire. Satin blanc, broché d'or. Mobilier Impérial. Exécuté par Chuard (collection Lamy et Gautier)*⁽²⁵⁾. Nel catalogo del museo, di pochi anni dopo, sempre redatto dal Cox, è ancora pubblicata l'immagine della *tenture aux aigles*, con le stesse notizie e in più una data, 1810⁽²⁶⁾. In entrambe le pubblicazioni il Cox si duole di non conoscere la destinazione d'uso del tessuto, osservando che, data l'altissima qualità dei materiali, la perfezione della tecnica di tessitura e l'opulenza del disegno, questo doveva aver avuto una destinazione aulica⁽²⁷⁾.

I pochissimi autori che pubblicheranno l'immagine della *tenture aux aigles* per tutto il XX secolo non faranno che ripetere le informazioni trovate nei testi e nella scheda del Cox. Anne Forlay-Carlier, nella didascalia ragionata del catalogo della mostra dedicata alla Manifattura PELLE, tenuta al Museo Carnavalet nel dicembre 2003⁽²⁸⁾, aggiunge relativamente alla destinazione "*Palais Royal de Milan (?)*" in maniera dubitativa⁽²⁹⁾.

Per capire da dove provengono le poche notizie bibliografiche – che non trovano alcun riscontro nei documenti d'archivio agli Archives Nationales e al Mobilier National, si è proceduto all'analisi di tutti documenti tessili reperibili.

Presso il Musée Historique des Tissus Anciens, di Lione sono conservati due reperti legati alla *tenture aux aigles*, il cat. 26958 e il cat. 2075.

Archivio MHTA, cat. 26958 (FIG. 1)

È questo il reperto citato dal Cox nella pubblicazione del 1900. Si tratta di un grande frammento di telo che comprende un modulo completo più un terzo di repeat per una altezza di cm. 182. Al centro della pezza vediamo l'aquila imperiale – testa rivolta a destra – ad ali spiegate racchiusa in una corona di foglie di quercia e ghiande; al culmine della corona, esattamente sopra il capo dell'aquila, spunta un mazzo di viole del pensiero dal cui centro si erge il fiore imperiale, la frittil-

laria. Al centro della corona in basso si annoda un nastro da cui dipartono due ghirlande di tralci di vite – con foglie, qualche grappolo molto stilizzato e pampini – che alle cimose si congiungono alla metà del piccolo mazzo di foglie di vite prodotto dall'accostamento di due teli; lungo le cimose la metà speculare e simmetrica di un trionfo verticale di spighe di grano è ritmicamente interrotto dal mazzo di foglie di vite nel punto d'arrivo delle ghirlande. È interessante notare che in tutte le descrizioni francesi del disegno che abbiamo citato, le ghirlande sono definite "di edera". Pur essendo molto simili all'edera – che nei tessuti napoleonici troviamo spesso quale simbolo di eternità e fedeltà – si tratta sicuramente di vite ed è possibile che i disegnatori tessili abbiano usato le messincarte che già possedevano con il motivo dell'edera apportando il minor numero di correzioni possibile. La presenza di un motivo decorativo molto più usuale nel repertorio iconografico italiano va a vantaggio della tesi che il parato sia stato fatto eseguire per la reggia di Milano, come vedremo più avanti.

Il disegno è ottenuto per trame broccate: due di seta (al diritto appaiono color giallo spento) e tre d'oro filato – che creano diversissimi effetti di rifrazione della luce – in un lampasso a fondo raso écru⁽³⁰⁾.

Il frammento di telo comprende circa un modulo e mezzo e, dettaglio importante, due aquile che si ripetono uguali, anche nella torsione della testa, verso destra in entrambi i casi. Al bordo inferiore del frammento è applicata una bordura con disegno a palme e rosette, anch'essa con disegno per trame broccate di seta e oro su fondo raso écru, ma – dettaglio molto importante – con sottili profili a tutto il disegno per slegatura di una trama rosso chiaro, aranciato (FIG. 1).

Il grande reperto, montato su supporto rigido e coperto da una spessa lastra di vetro, è esposto in una delle sale del Museo, illuminato con i regolamentari 50 lux. È stato pertanto impossibile procedere ad un esame esaustivo della faccia-dritto del tessuto e naturalmente impossibile l'esame della faccia-rovescio. Impossibile anche analizzare qualità e natura della cucitura tra il telo e la bordura, che non risultano essere mai state analizzate dai conservatori del Museo⁽³¹⁾.

Il fatto che vi sia una bordura cucita al lato inferiore e lo stato di conservazione alterato delle trame broccate, oltre alla perdita di colore delle trame di seta, indica che si tratta di un frammento che è stato messo in opera a parete per qualche tempo. Dallo spoglio del libro di carico del MHTA, redatto a mano dall'allora direttore del museo, Raymond Cox, risulta che il museo acquistò il reperto nel dicembre 1900 da Mr. E. Lamy e alla breve descrizione "*Satin blanc lamé or, aigles et épis*" segue l'interessante nota tra parentesi "*palais imperial de Milan*"⁽³²⁾. Manca invece la notizia riportata nella pubblicazione del 1900 relativamente all'attribuzione della tessitura a Chuard. Forse perché si trattava di tradizione orale o di informazione avuta dallo stesso Lamy, che il Cox non ha ritenuto sufficientemente documentata.

La scheda elettronica relativa al reperto, compilata nel marzo 2000, riporta: "*Ce lampas avait été fabriqué entre 1808 et 1812 par Chuard & C. ie, mais les livres de cette maison ont disparu. Le livre de patron de Lamy et Giraud mentionne sous le*



FIG. 1 - Lione, Manifattura Chuard, 1811-1813, "Tenture aux aigles".
Lione, Musée des Tissus et des Arts Décoratifs, cat. 26.958.

numero 4836 (sic) le retissage de ce dessin dans une contexture moins luxueuse en décembre 1852 (date de la proclamation de l'Empire de Napoleon III). Sur la meme page, le livre précise 'exécuté pour le 1er Empire pour le sacre du roi d'Italie'. Napoleon 1er avait été couronné roi d'Italie en 1805, son vice-roi était le prince Eugène de Beauharnais qu'y resida jusqu'en 1814. D'après le livre des entrées du musée, ce brocard aurait été tissé pour un palais de Milan, mais aucun document vient appuyer cette inscription. Par sa somptuosité et sa qualité, cette tenture a certainement fait l'objet d'une commande exceptionnelle qui n'a pu, à ce jour, être identifiée. Prelu conserve un panneau identique a fond vert⁽³³⁾.

Sia le note nella scheda del 2002 che la frase tra parentesi in quella del 1900 sono il risultato della lettura di due annotazioni – confuse tra loro – che si trovano nell'archivio Lamy & Giraud, conservato presso l'archivio Prelu. Queste da un esame diretto, e alla luce dell'inventario milanese del 1814, chiariscono molti punti oscuri, come vedremo più avanti.

Archivio MHTA, cat. 2075 (FIG. 2)

È stato invece possibile fare un'analisi completa dell'altro frammento conservato presso il MHTA, che faceva parte della stessa *tenture*⁽³⁴⁾.

Si tratta di un frammento molto più piccolo – 48 cm. di altezza – che presenta solamente la corona di foglie di quercia che racchiude l'aquila. Il disegno è identico, così come l'armatura e i filati – anche se in questo frammento i filati d'argento sono ancora dorati, mentre in quello più grande la doratura è andata completamente perduta (ragione per cui nella scheda MHTA è scritto "argent").

L'altezza della pezza di poco inferiore – caso frequente nei tessuti al telaio a mano – può essere dovuta a posizione diversa nella pezza completa e a vicissitudini diverse (soprattutto relative a umidità e temperatura) nel corso dei duecento anni di vita.

La differenza più importante tra i due reperti sta nel fatto che in questo più piccolo l'aquila non guarda a destra – come tutte le aquile imperiali napoleoniche – ma a sinistra, come le aquile napoleoniche del Regno d'Italia⁽³⁵⁾. Ritorneremo a questo non piccolo dettaglio nella ricostruzione del disegno come pensiamo fosse stato ideato per le pareti della Sala dei Principi.

Un'altra differenza da notare è nel colore delle due trame di seta. Se sulla faccia diritta presentano lo stesso tono giallo spento, tipico dei colori stinti, al rovescio il colore si avvicina di più ai toni del nocciola, ma anche questo appare risultato di perdita di colore di una tintura più scura.

Nel libro di carico del MHTA il reperto, registrato nel 1862, risulta acquistato dalla Collezione Reyband: "Collection Reyband. Supplement...acheté". Page 51 "1862. 2075. Lès de tenture, satin blanc, broché or et soie. Aigle imp.le dans une couronne entourée de gerbes d'épingles. Empire..."⁽³⁶⁾.



FIG. 2 - Lione, Manifattura Chuard, 1811-1813, "Tenture aux aigles".
Lione, Musée des Tissus et des Arts Décoratifs, cat. 2075.

La donazione al MHTA del reperto cat. 26958 fu dunque fatta nel 1900 da Edouard Lamy, proprietario della Lamy & Giraud, una manifattura serica di Lione che nel XIX secolo produsse sete operate molto importanti per l'arredo e che, come tutte le importanti manifatture lionesi, teneva nel proprio archivio, oltre al campionario completo della propria produzione, anche una raccolta di tessuti antichi che servivano come fonte di ispirazione per i propri disegnatori e tecnici. Questi reperti antichi provenivano da acquisti diversi, molto spesso di interi archivi di ditte che chiudevano i battenti, oppure da rigattieri che riciclavano importanti parati d'arredo quando dismessi. Dal 1890 ai primi del '900 fu prassi abbastanza comune per i produttori lionesi fare donazioni al nuovo Musée d'Art et d'Industrie – fondato nel 1890 dalla Camera di Commercio di Lione, proprio per raccogliere materiale utile ai produttori locali⁽³⁷⁾. Solitamente donavano pezzi di cui possedevano più di un esemplare, come è stato in questo caso. Infatti tutto sappiamo dell'archivio Lamy & Giraud in quanto esso fa oggi parte dell'archivio Prelle. Uno dei più importanti disegnatori della Maison Lamy & Giraud era stato Eugène Balthazar Prelle, entrato nel 1865 e presto divenuto *chef du cabinet de dessin* della ditta. Nel 1894 Eugène Prelle fonda un suo studio di disegno, mentre il figlio maggiore Aimé preferirà collaborare con la manifattura Lamy & Giraud della quale diverrà proprietario nel 1920. Dopo l'acquisto, la Maison Lamy & Giraud cambierà la ragione sociale in Maison Prelle & C.⁽³⁸⁾. Tutti i pezzi della "tenture aux aigles" oggi nell'archivio Prelle erano dunque di proprietà di Lamy nel 1900, quando questi decise di donarne uno che aveva in duplice copia al MHTA, oggi cat. 26958.

Spiegato l'iter del grande frammento MHTA e la fonte di tutte le notizie ritrovate nelle schede del MHTA, passiamo all'esame dei reperti e dei documenti oggi nell'archivio Prelle.

Nell'archivio Prelle esistevano cinque reperti, tutti appartenenti alla *tenture aux aigles*: il n. 125 (identico a quello donato al MHTA), il n. 125bis/35224, il n. 125ter/31280, il n. 32547 e il campione 4386.

Archivio Prelle, reperto 125.

Il primo reperto, cat. 125 – di cui rimane la scheda tecnica di Mr. Verzier⁽³⁹⁾ – era in tutto uguale al reperto 26258 del MHTA ed era conservato nell'Archivio Prelle di Parigi, completamente distrutto nel corso di un incendio nel 1969⁽⁴⁰⁾.

Archivio Prelle, reperto 125 bis/35224 (FIG. 3)

Il secondo, cat. 125bis/35224⁽⁴¹⁾, è anche questo un lampasso fondo raso *écru*, con disegno come gli altri, ma senza trame in metallo. Si tratta evidentemente del metraggio eseguito per coprire seggiole, poltrone e sgabelli che, dovendo sopportare una notevole frizione, non venivano broccati con trame metalliche.

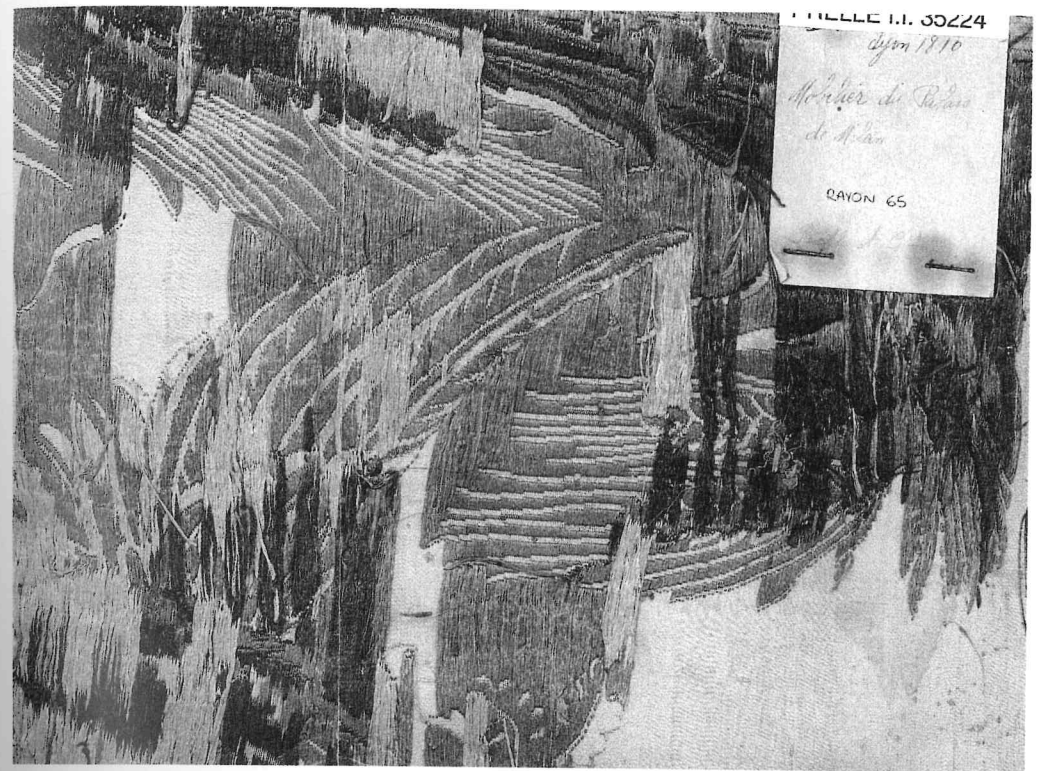


FIG. 3 - Lione, Manifattura Chuard, 1811-1813, "Tenture aux aigles" (part. rovescio con etichetta).
Lione, Archivio Maison Prelle, cat. 1.1.35224.

Archivio Prelle, reperto 125ter/31280 (FIG. 4)

Si tratta di un frammento di telo⁽⁴²⁾ in lampasso, fondo raso blu/verde con il disegno broccato in argento⁽⁴³⁾, al quale è attaccato un cartellino su cui è manoscritto in inchiostro "Lyon 1810 – Mobilier du Palais de Milan". Il tessuto ha le stesse caratteristiche tecniche di quello fondo *écru* broccato in oro esposto al Museo di Lione (MHTA, cat. 26958) ed è anch'esso databile negli anni 1810-1815. È dunque possibile ipotizzare che si tratti di quella "Tappeszzeria di lampasso fondo verde, e fiori con aquile" che risulta alle pareti e alle finestre del Gabinetto di travaglio di S. Maestà – sala n. 145 dell'inventario del 1814⁽⁴⁴⁾ – nel palazzo Reale di Milano, confermata dalla semplice indicazione "Mobilier du Palais de Milan".

Archivio Prelle, campione 4386 (FIG. 5)

Il piccolo campione⁽⁴⁵⁾ in lampasso, fondo raso verde con disegno per trame in argento, è incollato al n. patron 4386 in un libro-campionario della produzione Lamy & Giraud sovrastato da una iscrizione a penna sulla pagina del libro, più lunga di quanto riportato nelle schede del MHTA già citate: "...*Dessin a aigle dans une couronne. Grande fleur imperiale. N dans une autre couronne. Gerbe d'épis de blé sur les rins. Exécuté pour le Sacre du roi d'Italie dans le 1er Empire*". Sul lato sinistro della pagina, dove solitamente sono scritte le date di esecuzione e le note tecniche, troviamo due date: "décembre 1852" e, più sotto, "mai 1867"⁽⁴⁶⁾.

Archivio Prelle, reperto 32547 (FIG. 6)

Si tratta del modulo completo della *tenture* tessuta come da campione nel 1852. Come indicato nella nota, il motivo dell'aquila si alterna al motivo della lettera N entro la corona di foglie di quercia, nello stile caro a Napoleone III, che per altro copia la N da un reperto del Primo Impero. Questa modifica non raddoppia semplicemente la misura del modulo singolo, ma la aumenta di qualche cm.⁽⁴⁷⁾ L'insieme delle note e le caratteristiche tecniche del campione 4386 e del reperto 32547 – decisamente databili verso metà secolo – inducono a credere che si tratti della *tenture* tessuta nel 1852 da Lamy & Giraud, probabilmente per Napoleone III (lo stesso anno del colpo di stato), che copiava la *tenture* del Primo Impero della manifattura Chuard, conservata nel proprio archivio. Il lampasso prodotto nel 1852 fu tessuto ancora nel 1867. Qualcuno che conosceva bene l'archivio aveva inoltre annotato che il disegno originale era da rintracciare nel lampasso in seta *écru* broccato in oro, eseguito per il "Sacre di Napoleone re d'Italia" (leggi Sala dei Principi) mentre il piccolo campione copiava il prototipo semplificato e su fondo verde che era stato eseguito nel 1810 per il "palais de Milan" (leggi Gabinetto di travaglio di S. Maestà).

Sul rovescio di tutti e tre i reperti Prelle (125, 125bis e 125 ter) è applicato un cartellino che si può far risalire al *marchand-mercier* (distributore) Lemire (FIG. 7) il quale, insieme a Cartier, era uno degli intermediari che più spesso compaiono nei documenti degli acquisti destinati ai palazzi napoleonici⁽⁴⁸⁾.

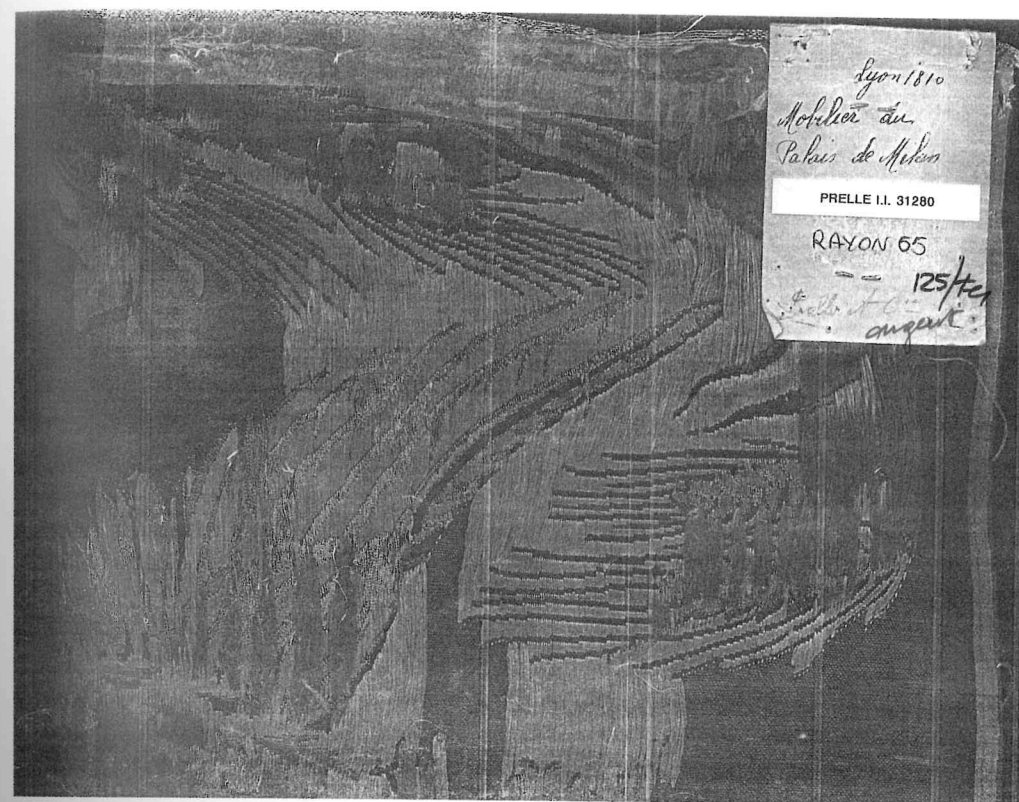


FIG. 4 - Lione, Manifattura Chuard, 1811-1813, "Tenture aux aigles", part. del rovescio con etichetta. Lione, Archivio Maison Prelle, cat. 1.1.31280.

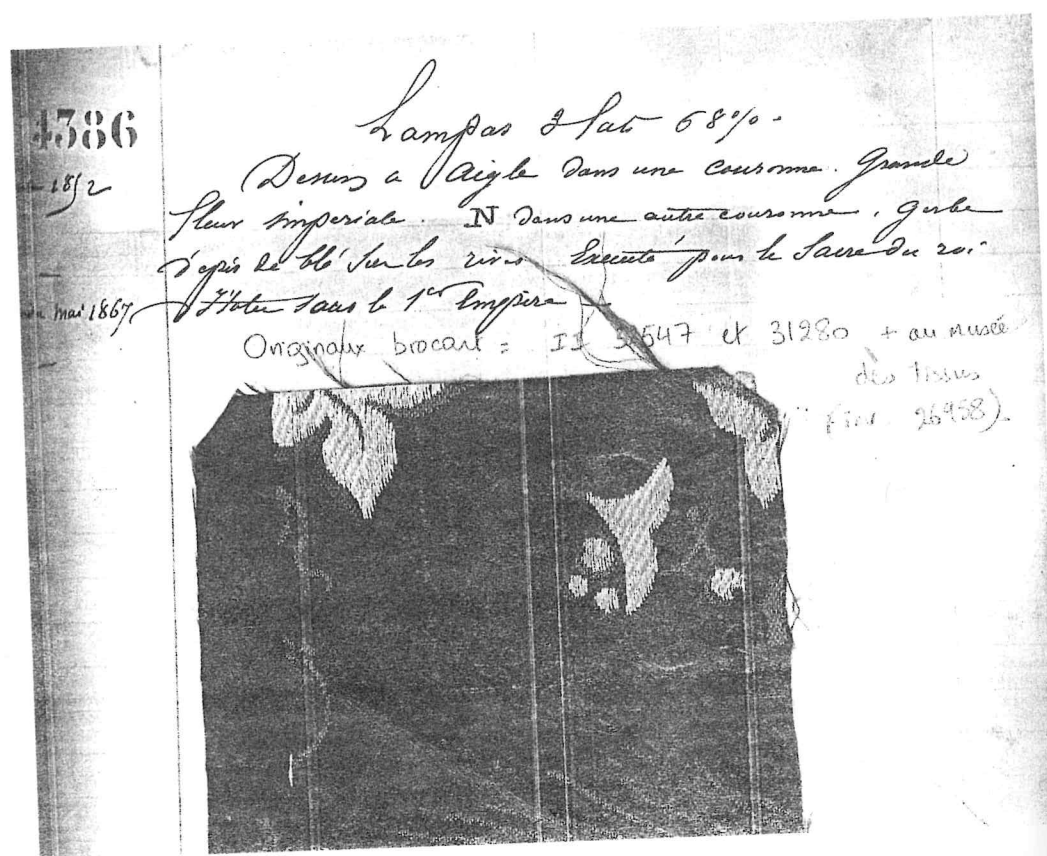


FIG. 5 - Lione, Manifattura Chuard, *Libro Campione*, 1850-1870, patron 4386.
Lione, Archivio Maison Prella.



FIG. 6 - Lione, Manifattura Chuard, 1811-1813.
Lione, Archivio Maison Prella, cat. 1.1.32.547.

Archivio Union Centrale des Arts Décoratifs, Parigi, cat. 15864

Un altro frammento della *tenture aux aigles* – pubblicato solo tre volte e neppure fotografato per il catalogo del Museo – è quello conservato presso l'ex Musée des Arts Décoratifs, oggi Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD), cat. 15864, che il Curatore Jean-Paul Leclercq ha gentilmente acconsentito a mostrarmi malgrado si trovasse nei depositi fuori città.

Si tratta di un frammento dalle misure simili a quelle del reperto 26958 del MHTA di Lione, che come quello presenta un modulo e mezzo, anche questo con la corona e l'aquila ripetute due volte. In questo caso le due aquile guardano entrambe a sinistra, si tratta cioè dell'aquila del Regno d'Italia.

Avendo potuto effettuare l'analisi tecnica del reperto⁽⁴⁹⁾, si è potuto constatare che si tratta della stessa armatura del reperto Prelle 125 – quello bruciato, di cui esiste una scheda tecnica di Mr. Verzier – e non appena possibile verrà confrontata con l'analisi tecnica del MHTA 26958, che ha identico disegno e quasi certamente proviene dallo stesso telaio. Non si tratta però di un frammento di telo, ma di un *coupe de représentation* (capo d'opera), di un pezzo cioè "finito" sia lungo il bordo superiore che quello inferiore – eseguito solo per *commandes* importanti – creato come prototipo, solitamente al fine di mostrarne tutte le caratteristiche di disegno, tessitura, qualità e colore dei filati e permettere al committente di giudicarlo prima dell'ordinazione. Era anche il documento cui fare riferimento a consegna avvenuta per eventuali difetti o manchevolezze.

Il pezzo non è mai stato impiegato ed è invece ovviamente stato incorniciato e tenuto esposto sotto vetro⁽⁵⁰⁾. L'esposizione deve essere stata prolungata poiché il colore delle due trame di seta sulla faccia-dritto appaiono di quella tonalità giallo spento tipica delle scoloriture. Al rovescio però il colore delle due trame è fresco e brillante, in due toni diversi di un color marrone/rossiccio che possiamo facilmente far risalire a due tonalità di colore care agli arredi napoleonici, il *Tabac d'Espagne* e il *Terre d'Egypte*. La tenture dunque presentava un raffinatissimo effetto cromatico e tonale, con i toni caldi delle trame di seta ad esaltare e incupire la doratura delle tre diverse trame metalliche, e a ravvicinare la luce emessa più ai toni rossi che a quelli gialli, spiegando in tal modo la scelta della bordura con profili rosso aranciato ancora attaccata al reperto MHTA 26958 di Lione e quella delle tende *orange* che figurano nell'inventario della Sala dei Principi del 1814.

Nella scheda manoscritta di presa in carico del reperto leggiamo: "*Tenture exécuté à Lyon pour l'Empereur Napoleon 1er destinée aux Palais Impériaux en Italie... Murat*". Qualcuno con scrittura e penna diversa ha corretto più tardi cancellando "*Murat*" e scrivendo: "*Eugène (1809) à Milan non pas Murat... par Chuard de Lyon. Livré en 1813*". Dalla stessa scheda risulta che il reperto fu donato dalla vedova Duplan il 28 maggio 1909, a ricordo di suo marito⁽⁵¹⁾.

Mr. Duplan era un distributore parigino di tessuti di seta per arredo che aveva operato a Lione nel XIX secolo, subentrando a quel Cartier (FIG. 8) che, insieme a Lemire, era stato il distributore dei meubles imperiali per i palazzi napoleonici.



FIG. 7 - Lione, Manifattura Chuard, 1811-1813, part. rovescio "*Tenture aux aigles*" con etichetta. Lione, Archivio Maison Prelle, cat. 1.1.4366.

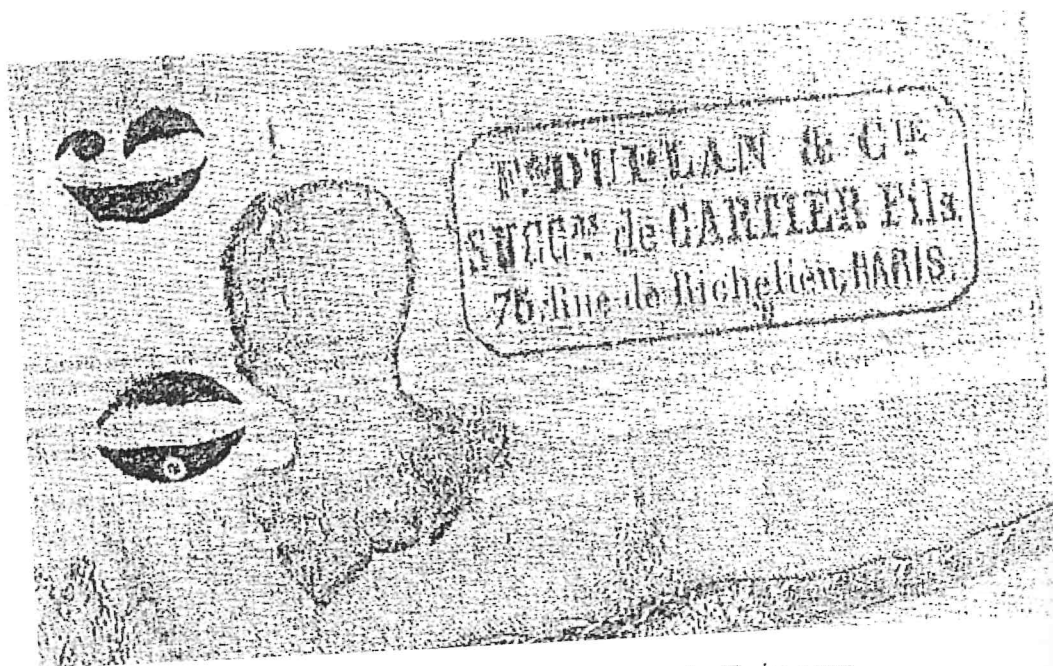


FIG. 8 - Parigi, Maison Duplan, metà XIX secolo, *Timbro a secco*.
Archives Olivier Coutau-Bégarie, Paris.

Conclusione

Nell'anno 1900 tutte le versioni della *tenture aux aigles* sono conservate presso l'archivio della manifattura Lamy & Giraud dove sono arrivate dall'archivio del *marchand-mercier* del Primo Impero, Corderier & Lemire⁽⁵²⁾. Quell'anno Mr. Lamy dona uno dei due reperti "doppi" color écreu broccato in oro al MHTA di Lione. Tutti gli altri pezzi della *tenture* rimangono nell'archivio della sua ditta, che nel 1920 diventa Prelle & C.ie. Nel 1969 un incendio negli uffici parigini di Prelle distrugge il reperto écreu identico a quello donato al MHTA.

Il "capo-d'opera" della stessa *tenture* è conservato sino al 1909 presso l'archivio Duplan, distributore parigino del secondo Ottocento che aveva rilevato l'impresa di Cartier, *marchand-mercier* del Primo Impero⁽⁵³⁾.

Tutte le informazioni che si hanno sulla *tenture* provengono dalle annotazioni manoscritte su un libro campionario e sulle etichette dei reperti della Lamy & Giraud – oggi presso l'archivio Prelle – scritte probabilmente in occasione del rifacimento in verde nel 1852. Le stesse notizie sono riportate nella scheda manoscritta nel 1909 per il reperto dell'UCAD dove troviamo anche l'attribuzione alla manifattura Chuard e la data 1813, informazioni che l'UCAD – allora Musée des Arts Décoratifs – aveva ricevuto dalla vedova Duplan al momento della donazione nel 1909.

Malgrado l'opulenza e l'ovvia importanza della *tenture*, questa non verrà inclusa nelle grandi mostre dedicate alle *Commandes Impériales*⁽⁵⁴⁾ dai due maggiori storici del Mobilier Impérial, Jean Coural e Chantal Gastinel Coural, che allo spoglio dei documenti agli Archives Nationales e al riscontro con i reperti tessili conservati al Mobilier National hanno dedicato una ventina d'anni.

Due sono i motivi di questo silenzio. Il primo – il più importante e decisivo – è l'assenza di un pezzo così importante dalla completa e minuziosissima documentazione del Mobilier Impérial dove ordinazione, esecuzione, controlli di qualità, consegna, metraggio e relative destinazioni d'uso sono documentate in maniera accuratissima dal 1802 al 1815. Il secondo motivo è di natura storico-stilistica: una delle annotazioni dell'archivio Prelle cita il Sacre di Milano, che avvenne nel 1805, e decisamente questo lampasso non potrebbe essere stato disegnato e tessuto così presto. Forse tra il 1810 e il 1815, anche se la modernità del disegno, lo farebbe datare più al attorno al 1820-25. Il fatto che il disegno sia stato *ritessuto* nel 1852 aggiungeva sospetti.

Oggi, alla luce dell'evidenza che nessuno dei tessuti eseguiti per la Reggia di Milano è registrato nel Mobilier Impérial, l'assenza della *tenture* dai documenti del Mobilier Impérial può essere invece letta come prova che questa fu ordinata per il Regno d'Italia. Se aggiungiamo che la descrizione nell'inventario milanese del 1814 – del tutto sconosciuta agli studiosi francesi – corrisponde ai dati disegnativi, materici e tecnici della *tenture aux aigles*, possiamo concludere che la *tenture* sia in realtà la "tappezzeria di raso fondo bianco tessuta in aquile, e fiori d'oro" che a

quella data ornava la Sala dei Principi del Palazzo Reale di Milano, molto probabilmente commissionata nel 1811⁽⁵⁵⁾ a Chuard & Co. di Lione e consegnata dal *marchand-mercier* Lemire, oppure Cartier, non al Mobilier Impérial di Parigi, ma alla Casa Reale di Milano tra il 1813 e il 1814, esattamente come riportato dalle notizie combinate di Duplan e Lamy.

Non dimentichiamo infine il significato simbolico di tutto l'impianto disegnativo (FIG. 9) della *tenture*, che non si adatterebbe ad un palazzo imperiale francese, e che invece calza perfettamente la situazione italiana.

Infatti, la presenza, sia nell'archivio Premeaux che in quello del MHTA di frammenti con l'aquila volta a destra (imperiale) e altri con l'aquila volta a sinistra (aquila del regno d'Italia) testimonia che furono disegnate due varianti di questo schema compositivo al fine di costruire a parete un disegno articolato a fasce orizzontali speculari sia nei grandi pannelli che in quelli stretti a lato di porte, finestre e cammini. Come sappiamo dalla ricca documentazione conservata a Milano⁽⁵⁶⁾, in tutti i documenti del Regno d'Italia, dai proclami pubblici alle lettere ufficiose, il sovrano veniva sempre menzionato con entrambi i titoli "Imperatore dei Francesi e re d'Italia". Comprensibile quindi che in questa importante *tenture* avesse voluto riunire i simboli dell'impero – fruttiera e aquila imperiale – con quelli esclusivamente italiani, che mai compaiono nei tessuti francesi: aquila "all'antica" e tralci di vite con spighe di grano, riferimento questi due ultimi decori forse al suo ruolo personale di "Salvatore" e sicuramente alle varie cessioni territoriali da parte dello Stato Pontificio al Regno d'Italia⁽⁵⁷⁾ – equivalenti a un beneplacito del Papa a Napoleone Re d'Italia. Se aggiungiamo le viole del pensiero, simbolo di fedeltà e costante pensiero⁽⁵⁸⁾, ne risulta un impianto iconografico da leggersi: Napoleone, imperatore dei francesi e re d'Italia per volere di Dio e del Papa, ha salvato l'Italia e al suo benessere pensa costantemente. Alla ricchezza dell'impianto iconografico corrisponde una sontuosità di materiali e una raffinatezza tecnica e cromatica tali da far annoverare la *tenture aux aigles* tra le sete più importanti mai prodotte nel Primo Impero, il parato ideale per la Sala dei Principi, ambiente riservato ai membri della famiglia imperial/reale in attesa di essere ammessi alla Sala del Trono.

Della sontuosa *tenture aux aigles* abbiamo tutti i frammenti necessari a documentare il *meuble* completo: due schemi complementari per il disegno dei teli a parete; una armatura semplificata per il tessuto di copertura di seggiole e sgabelli; un disegno per le bordure a parete che include profili dello stesso rosso aranciato del taffetas impiegato per le tende⁽⁵⁹⁾.

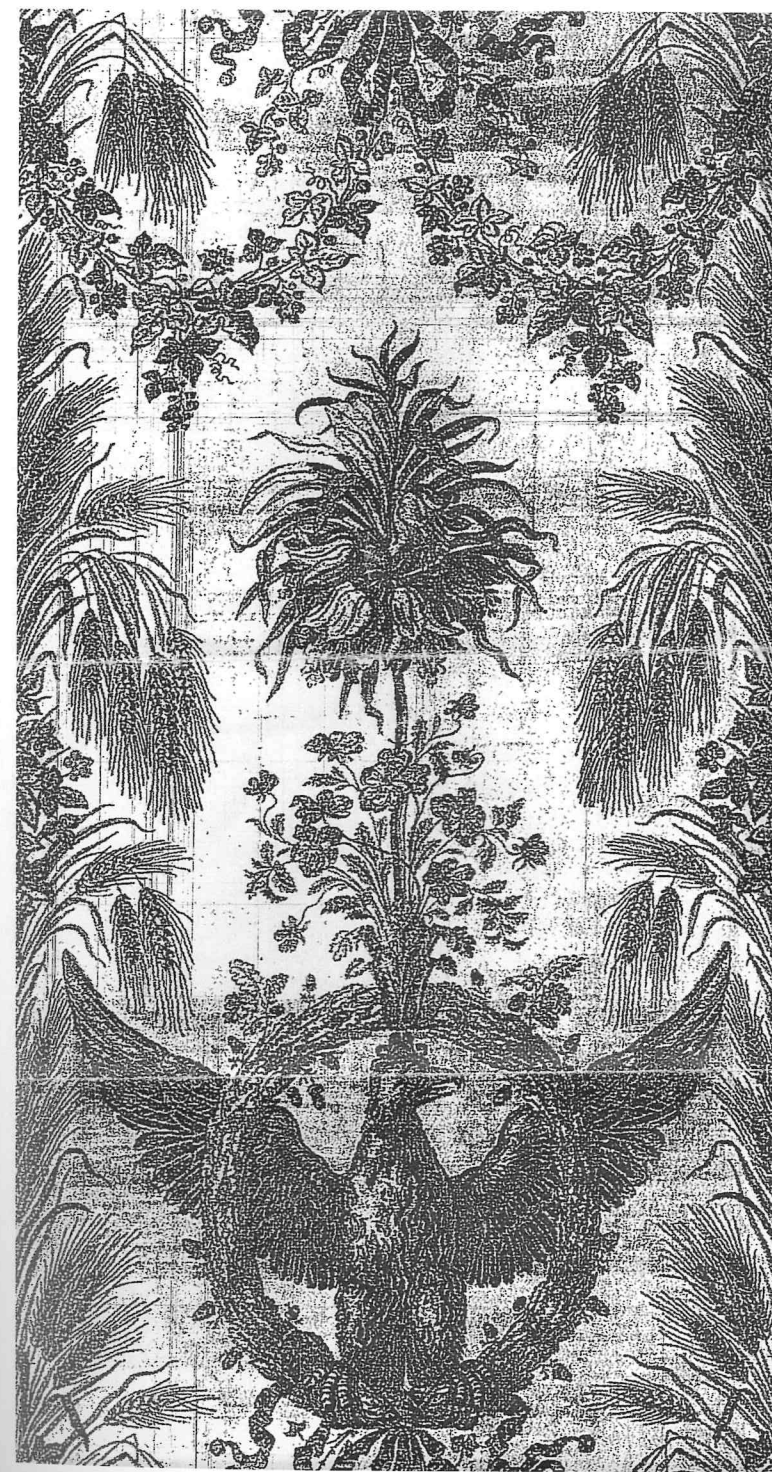


FIG. 9 - Schema dell'impianto decorativo della "*tenture aux aigles*".

I più sentiti ringraziamenti per la generosa collaborazione e le preziose informazioni a:
 Guy Blazy, Conservateur-en-chef, Musée des Tissus et des Arts Décoratifs, Lyon
 Arnaud Brejon, Directeur des Collections du Mobilier National, Paris
 Bernard Chevallier, Directeur, Musée du Château de la Malmaison
 Danièle Denise, Conservateur-en-chef, Musée du Château de Fontainebleau
 Marie France Dubellay, Maison Prella, Lyon
 Paul Duperray, Lyon
 Dominique Fabre, Archives Tassinari & Chatel, Paris
 Chantal Gastinel Coural, Paris
 Marie-Hélène Guelton, Musée des Tissus et des Arts Décoratifs, Lyon
 Pascale Le Cacheux, Responsable Centre de Documentation, MTAD, Lyon
 Jean-Paul Leclercq, Conservateur du Musée de la Mode et du Textile, ULAD, Paris
 Jean-Michel Pianelli, Conservateur Bibliothèque Marmottan, Paris
 Isabelle Vétois-Tamisier, Inspecteur du Mobilier National, Paris

NOTE

- (1) In AA.VV. *Soyeries de Lyon. Commandes royales.....*, 1988.
- (2) In J. COURAL, 1980, pp. 10-11; C. GASTINEL COURAL, 1988, pp. 11-12.
- (3) ANP, fondo O², Mobilier Impérial, cartoni 366-783.
- (4) J. COURAL-C. GASTINEL COURAL-M. MUNTZ DE RAISSAC, 1980.
- (5) Idem e, inoltre, J. COURAL-C. GASTINEL, 1982.
- (6) ANP, fondo O², cartoni 498-783.
- (7) ANP, fondo O², Intendance des Bâtiments, cartoni 224-344 e Domaine Etranger, cartoni 940-1122.
- (8) ANP, fondo AJ19, Journaux d'entrées, cartoni 702-758.
- (9) ANP, fondo O², cartoni 03, 42, 204, 557.
- (10) Documenti relativi all'arredo di palazzi piemontesi e, in particolare del Palazzo di Stupinigi, in ANP, fondo O², cartoni 42, 294-322, 499, 557, 669, 946, 991-1002.
- (11) I documenti relativi all'arredo del Palazzo di Parma sono in ANP, fondo O², cartoni 948, 954.
- (12) Documenti relativi all'arredo di palazzi in Toscana e, in particolare di Lucca e di Palazzo Pitti a Firenze, in ANP, fondo O², cartoni 557, 957-971, 1002-1037.
- (14) Documenti relativi all'arredo di palazzi romani e, in particolare, del Palazzo di Monte Cavallo, in ANP, fondo O², cartoni 522, 526, 557, 669, 1036-1038, 1072, 1081.
- (14) In C. GASTINEL COURAL, 1988, pp. 23-24 e 52-53.
- (15) Lettera di L. Canonica, datata 6 giugno 1809, in BMP, Archives 52/6, Milan-Corona Beni.
- (16) Testimonianza orale di M.me Chantal Gastinel Coural, il 21 genn. 2004.
- (17) ASMI, Fondo Napoleonico, Segreteria di Stato (Aldini), faldone 55 (29, 38, 53), faldone 56 (27, 36, 54, 63), faldone 57 (7), faldone 58 (6-7, 50-51), faldone 44 (5-6, 10), faldone 45 (1, 5).
- (18) In PILLEPICH, 1999, pp. 31-37.
- (19) Nel Fondo Beauharnais di Princeton si trovano parecchie lettere e consuntivi di spese relativi all'arredo del Palazzo Reale di Milano tra il 1805 e il 1814 (PL, Beauharnais Archives, Personal Finances, Royal Household, Box 34, 49-51, 81, 83-84, 93, 139-141).
- (20) MCM, fondo Eugène de Beauharnais.
- (21) BMP, Archives 52/6, Milano, Corona Beni.
- (22) In C. BUSS, *Gli arredi tessili nelle sale napoleoniche del Museo Della Reggia di Milano*, gennaio 2004, dattiloscritto conservato presso la Direzione del Museo di Palazzo Reale a Milano.
- (23) Inventario finito di redigere il 27 dicembre 1814 da Gio.Batta.Origa, Giacomo Insignieri, Benedetto Maestri e Gaetano Luigi Martinelli, e pubblicato in trascrizione in E. COLLE-C. SALS, 2000, pp. 104-112.
- (24) J.P. SAMOYAU, 1985, pp. 185-206.
- (25) R. COX, 1900, fig. 22.
- (26) R. COX, s.d., fig. 177.
- (27) R. COX, 1900, p. 26; R.Cox, s.d., p. 2.
- (28) AA.VV., *L'Art de la soie. Prella, 1752-2002*, Paris, 2003, cat. 175.
- (29) Nel suo catalogo della mostra tenuta a Varsavia nell'estate 2004, Guy Blazy cita la relazione di C. BUSS come fonte d'informazione per attribuire la *tenture aux aigles* alla Sala dei Principi del Palazzo Regio di Milano (vd. G. BLAZY, 2004, cat. n. 24).

- (30) Il reperto MHTA 26958 (cm. 182x64, cimose comprese) è in esposizione sotto vetro e non potrà essere analizzato sino a settembre 2005. Il reperto appare uguale al reperto UCAD.
- (31) M.me MARIE-HÉLÈNE GUELTON, Annalista tessile del MHTA, lettera del 7 novembre 2003.
- (32) AMHTA, Livre d'Inventaire n. 2, page 625, 2e trimestre de 1901: Décembre 1900. Acquis de Mr. E. Lamy. 26958 - 900-XIX-5.
- (33) AMHTA, fonds 1er Empire, II, 31280.
- (34) Scheda tecnica del reperto MHTA 2075:
 misure: cm. 48x54
 armatura: lampasso, fondo raso da 5, color écu
 disegno: per effetto di due trame broccate di seta, in due toni color tabacco, e di tre trame broccate d'argento dorato, oro filato, oro riccio e oro sorbec
 legatura trame: diagonale, andamento Z; densità cm. 20
 altezza della pezza: non rilevabile (frammento)
 misure modulo: non rilevabile (frammento).
- (35) PILLEPICH, 1999, pp. 80-81.
- (36) AMHTA, Livre d'Inventaire n. 1, page 49.
- (37) R. COX, s.d., pp. 7-8.
- (38) Per la storia della Maison Prelle, vd. AA.VV., *L'Art de la soie. Prelle, 1752-2002*, Paris, 2002, pp. 48-499.
- (39) La scheda tecnica del reperto Prelle 125 – andato distrutto nell'incendio del 1969 – redatta da FRANCOIS VERZIER, è uguale a quella del reperto UCAD (vd. nota 49).
- (40) Lettera di M.me Dubellay, conservatrice dell'archivio Prelle, datata 17 febbraio 2004.
- (41) Scheda tecnica del reperto Prelle 125bis:
 armatura: lampasso, fondo raso da 5, color écu
 disegno: per due trame lanciate di seta, in due toni color tabacco, legate dallo stesso ordito di legatura delle trame lanciate
 legatura trame: diagonale, andamento Z; densità cm. 20
 altezza della pezza: cm. 61 (cimose escluse)
 misura del modulo: altezza, cm. 107; larghezza cm. 61.
- (42) APL, fonds 1er Empire, II, 31280.
- (43) Scheda tecnica del reperto Prelle 125ter:
 armatura: lampasso, fondo raso color verde bluastro
 disegno: per due trame lanciate di seta, in due toni color grigio tortora e per due trame broccate di argento – argento filato e riccio – legate dallo stesso ordito di legatura delle trame lanciate
 legatura trame: diagonale, andamento Z; densità cm. 17
 altezza della pezza: cm. 62 (cimose escluse)
 misura del modulo: altezza, cm. 107; larghezza cm. 62.
- (44) E. COLLE-C. SALSI, 2000, p. 106.
- (45) Scheda tecnica del campione Prelle 4386:
 armatura: lampasso, fondo raso, color verde bluastro
 disegno: per due trame lanciate di seta, in due toni color beige (?) e per due trame broccate d'argento dorato – oro filato e riccio – legate dallo stesso ordito di legatura delle trame lanciate
 legatura trame: diagonale, andamento S; densità cm. 12
 altezza della pezza: cm. 67 (cimose escluse)
 misura del modulo: altezza, cm. 127x2; larghezza cm. 67. m
- (46) APL, Livre d'échantillons, 1852.

- (47) Scheda tecnica del reperto Prelle 32547:
 armatura: lampasso, fondo raso, color verde bluastro disegno: per due trame lanciate di seta, in due toni color beige (?) e per due trame broccate d'argento dorato – oro filato e riccio – legate dallo stesso ordito di legatura delle trame lanciate
 legatura trame: diagonale, andamento Z; densità cm. 17
 altezza della pezza: cm. 62 (cimose escluse)
 misura del modulo: altezza, cm. 107; larghezza cm. 62.
- (48) J. COURAL, 1980, p. 578.
- (49) Scheda tecnica del reperto UCAD 15864:
 misure: cm. 158,5x65 (cimose comprese)
 armatura: lampasso, fondo raso da 5, color éru: 2 colpi di fondo /1 colpo di trama
 disegno: per effetto di due trame broccate di seta, in due toni color tabacco e per effetto di tre trame broccate di argento dorato – oro filato, oro riccio e oro sorbec – legate dallo stesso ordito di legatura delle trame lanciate
 legatura trame: diagonale, andamento Z; densità cm. 17
 altezza pezza: cm. 62 (cimose escluse)
 modulo disegno: altezza, cm. 107; larghezza cm. 62.
- (50) Si vedano i segni dei chiodi lungo il perimetro e scheda di entrata al Museo dove risulta che il reperto è stato smontato dalla sua incorniciatura nel 1990.
- (51) AUCAD, n. 15.864, classe 5.3.
- (52) J. COURAL, 1980, p. 582.
- (53) X. PETITCOL, 2003, p. 100 e J. COURAL, 1980, pp. 578-579.
- (54) J. COURAL-C. GASTINEL COURAL, 1982.
- (55) Nel novembre 1811 Appiani stava ancora dipingendo il soffitto (BMP, Arcives 52/7) e comunque teli di questa portata richiedevano per l'iter completo di produzione – ordinazione, approvazione del disegno, messincarta, messa a telaio, tessitura del prototipo, approvazione, messa in opera del metraggio, prove di stabilità tessitura e tintura, approvazione – due, tre anni di tempo, cui vanno aggiunti i tempi di messa in opera da parte del tappezziere.
- (56) ASMI, Fondo Napoleonico, Segreteria di Stato (Aldini).
- (57) A. PILLEPICH, 1999, p. 80.
- (58) Per il significato della viola del pensiero nell'iconografia di fine Settecento si veda J.P. LECLERQ, *Catalogue des textiles, Musée de la Mode et du Textils*, inv. 37135 c/o UCAD (inedito, per gentile concessione dell'autore).
- (59) Per l'individuazione di tutti gli altri materiali tessili impiegati nella Sala dei Principi (mantovane, tende, tendine sopra-verri, tappeti, ecc.) si veda C. BUSS, 2004, pp. 48-49.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- AA.VV., *L'Art de la soie. Prelle, 1752-2002*, cat. mostra Musée Carnavalet, Paris, 2002.
- AA.VV., *Musée des tissus de Lyon. Guide des collections*, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, Lyon, 1998.
- AA.VV., *Scènes d'intérieur*, a cura della Bibliothèque Marmottan, Paris, 2002.
- AA.VV., *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIIIe siècle (1730-1800)*, MHTA, Lyon, 1988.
- P. ARIZZOLI-CLÉMENTEL-J. COURAL-C. GASTINEL COURAL, *Le sete impero dei palazzi napoleonici. Collezioni del Mobiler National*, cat. mostra, Palazzo Pitti, Firenze, Centro Di, Firenze, 1988.
- M. BÉZON, *Dictionnaire Général des Tissus Anciens et Modernes*, vol. II, Lyon, 1857.
- F. BAUDOT, *Style Empire*, Assouline, Paris, 1999.
- G. BLAZY, *Przepych i Blask Jedwabnictwa Lyńskiego*, cat. mostra Museo Narodowe, Varsavia, 2004.
- C. BUSS, *Gli arredi tessili nelle sale napoleoniche del museo della Reggia di Milano*, dattiloscritto in deposito presso la direzione del Museo di Palazzo Reale, Milano, gennaio 2004.
- C. CAPRA-F. DELLA PERUTA-F. MAZZOCCA (a cura di), *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, cat. mostra Rotonda della Besana, Milano, 2002.
- B. CHEVALLIER, *Malmaison*, Artlys, Paris, 2001.
- E. COLLE-F. MAZZOCCA, *Il Palazzo Reale di Milano*, Skira, Milano, 2001.
- E. COLLE-C. SALSI (a cura di), *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo*, Civiche Raccolte d'Arte Applicata e incisioni, Milano, 2000.
- J. COURAL-C. GASTINEL COURAL, *Soieries de Lyon. Commandes Impériales*, MHTA, Lyon, 1982.
- J. COURAL-C. GASTINEL COURAL-M. MUNTZ DE RAISSAC, *Paris, Mobilier National. Soieries Empire*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1980.
- R. COX, *L'art de décorer les tissus*, Paris - Lyon, 1900.
- R. COX, *Musée Historique des Tissus. Soieries et broderies*, Armand Guerinot, Paris, s.d.
- R. COX, *Soieries et tissus de soie à l'Exposition Universelle Internationale de 1900, à Paris*, Paris, s.d. (1900).
- J.-P. LECLERQ, *Catalogue des textiles, Musée de la Mode et du Textils*, UCAD, Paris, scheda n. 37135, 2000 (inedita).
- F. MAZZOCCA-E. COLLE-A. MORANDOTTI-S. SUSINNO, *Il Neoclassicismo in Italia, da Tiepolo a Canova*, Skira, Milano, 2002.
- I. OREFICE, *Nobiltà e borghesia nel cerimoniale della Corte Napoleonica a Milano*, in "Momenti dell'età napoleonica nella carte dell'Archivio di Stato di Milano", Milano, 1987.
- X. PETITCOL, *Collections Hamot*, Cat. d'asta, Paris, 2003.
- A. PILLEPICH, *Eugène de Beauharnais. Bonheur et fidélité*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999.
- A. PILLEPICH, *Milan capitale napoléonienne 1800-1814*, Lettrage Distribution, Paris, 2001.
- J.-P. SAMOYAUULT, *L'ameublement des salles du Trône dans les palais impériaux sous Napoléon Ier*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1985.
- C. SAMOYAUULT-VERLET, *Les étoffes des héros*, in "The Age of Napoléon", cat. mostra a cura di K. LE BOURHIS, The Metropolitan Museum of Art, 1989, New York.
- P. THORNTON, *Authentic Décor. The Domestic Interior, 1620-1920*, Crescent Books, New York, 1985.
- P. VERZIER-C. JOANNIS, *Soies tissées, soies brodées chez l'impératrice Joséphine*, cat. mostra Musée du Châteaux de la Malmaison, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2002.

FONDI ARCHIVISTICI E BIBLIOTECARI

AAPP	Archives Atelier Picot, Paris
ACF	Archives Château de Fontainebleau
AMHTA	Archives Musée Historique des Tissus Anciens, Lyon
ANP	Archives Nationales, Paris
APL	Archives Prelle, Lyon
APP	Archives Prelle, Paris
ASMI	Archivio di Stato di Milano
ATCL	Archives Tassinari & Chatel, Lyon
ATCP	Archives Tassinari & Chatel, Paris
AUCAD	Archives Union Central des Arts Décoratifs, Paris
ACM	Archives Musée du Châteaux de la Malmaison
BFP	Bibliothèque Fournay, Paris
BMP	Bibliothèque Marmottan, Paris
BTP	Bibliothèque Thiers, Paris
MNP	Mobilier National, Paris
PL	The Princeton Library, Princeton University, Princeton, New Jersey

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Raccolte Extraeuropee
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIX - Anno XXXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2005

VARIAZIONE SU TEMA Ghibertiano: UNA *MADONNA* IN TERRACOTTA DEL PRIMO QUATTROCENTO FIORENTINO

Raffaele Casciaro

Una nutrita serie di terracotte e stucchi fiorentini del primo Quattrocento raffigurano la *Madonna col Bambino* nell'identico modo di questo altorilievo, riemerso dai depositi del Castello Sforzesco (FIG. 1)⁽¹⁾. La Vergine, tagliata a mezzo busto, regge con la sinistra il Bimbo, che incrocia le braccia in un gesto insolito per un infante e troppo ostentato per essere casuale e soprattutto per non ricordare l'analogia positura del Cristo di pietà. L'iconografia presaga della Passione e della morte si accompagna inevitabilmente alla consapevole tristezza della Madonna, che con lo sguardo abbassato inclina teneramente il capo toccando quello del figlio.

La storia recente di quest'opera è singolare. Negli inventari delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Comune di Milano non si risale, per quanto riguarda il suo ingresso nel Museo, a prima degli anni Cinquanta del secolo scorso, circostanza peraltro non insolita per un archivio che subì pesanti perdite durante la guerra mondiale. Più strano è trovarla inventariata tra le sculture lignee, essendo invece di terracotta. Il fatto trova una sua spiegazione nel modo in cui si presentava l'oggetto prima del restauro, inserito in una incorniciatura tardogotica in legno dorato, autentica ma non pertinente all'oggetto, probabilmente frutto di un *pastiche* antiquariale piuttosto recente, a giudicare dai legni e dalle viti usati per fissare il retro del rilievo al supporto (FIG. 2). Complici poi le spesse ridipinture, che alteravano pesantemente il modellato, non era in alcun modo visibile la superficie del materiale, mentre pesanti stuccature contornavano il rilievo facendolo aderire al piano di fondo. Ad un esame preliminare al restauro il pezzo ha rivelato la sua vera natura, una terracotta realizzata con un'argilla finissima, che in cottura ha assunto un delicato colore rosato, lasciato scoperto sul retro, che risulta accuratamente svuotato.

Le vicende conservative del rilievo sono complesse e tormentate⁽²⁾. La policromia originale, quattrocentesca, di colori a tempera e foglia d'oro, molto lacunosa, poggia su di una preparazione sottilissima, che accompagna il rilievo rispettandone ogni minimo dislivello. A questo strato più antico si sovrappose già nel Cinquecento una più spessa ridipintura, anch'essa ormai lacunosa, a tinte più brillanti, piuttosto coprente, tranne che per la doratura, la quale, sovrapponendosi diretta-



FIG. 1 - Scultore fiorentino, *Madonna col Bambino*, 1410-15 ca., terracotta policroma e dorata, cm. 48x34, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 2 - Scultore fiorentino, *Madonna col Bambino*, 1410-15 ca., terracotta policroma e dorata. Fotografia eseguita prima del restauro. Si notano la cornice, originale ma non pertinente, e le pesanti ridipinture.

mente a quella quattrocentesca, ne rispettò il modellato. Più gravi le vicende successive: il rilievo si ruppe in cinque pezzi, per fortuna lasciando integra la metà superiore. In un restauro databile a fine Ottocento, si ricomposero con precisione i frammenti, ma si operò una pesantissima stuccatura, con ampie ridipinture e perfino una finta *cracquelure*. Fu forse in quella circostanza che il pezzo fu montato nel tabernacolo tardogotico dal quale è stato oggi rimosso. Ulteriori parziali ritocchi (ad olio) e cerature rendevano ancor più difficile la lettura del rilievo. Rimosse dunque le fuorvianti sovrapposizioni otto-novecentesche, si è anche rimosso ciò che rimaneva della spessa policromia cinquecentesca sugli incarnati, lasciando la terracotta a vista (FIGG. 3-4). Ma proprio la tonalità chiara, simile all'incarnato della nuda terracotta, accompagna la lettura dell'immagine, mentre si riscoprono finissimi dettagli di modellato prima completamente celati. Migliore la situazione sulle vesti, che oggi mostrano nuovamente leggibile il rosso della stesura quattrocentesca e la doratura del secolo successivo, lasciata perché rispettosa di quella più antica.

La Madonna indossa una cuffia e un velo, che le lasciano completamente scoperta la fronte. La frangia della cuffia sporge proprio sulla sommità del capo, arretrata rispetto alla naturale attaccatura dei capelli per sottolinearne l'altezza e la leggera bombatura (è noto che le dame fiorentine arrivavano a radere i capelli per aumentare l'ampiezza delle loro fronti). Anche il velo, fissato sul crinale della cuffia, forma una sorta di timpano che innalza il profilo del volto, mentre scende verso le spalle lasciandoci vedere le ciocche di capelli che incorniciano il lato destro del viso. La semplice veste della Vergine ha un orlo ondeggiante che le lascia scoperto il collo, mentre le pieghe sono sommariamente disposte intorno al seno. A qualche cadenza ancora gotica che tali pieghe assumono girando con le caratteristiche falcature intorno al gomito, si somma una trattazione più pesante e "lanosa" sulla parte alla nostra destra, al di sotto del Bambino. Le mani della madre, dalle lunghe dita affusolate, hanno rivelato, al di sotto delle ridipinture, il loro rilievo naturale, oltre al disegno delle unghie, prima quasi del tutto celato. Il Bimbo ha le gambe coperte da un velo col bordo inciso da tacche parallele, una modalità decorativa che lo apparenta ad alcune delle più precoci terrecotte fiorentine. L'anatomia del piccolo è erculeo, di ispirazione archeologica, oltre che di sorprendente naturalismo, così come i capelli, scomposti e arricciati.

Sono quasi una trentina i rilievi fiorentini in stucco e, più raramente, in terracotta, che si legano indiscutibilmente all'opera in esame. In tutta questa serie si ripetono, oltre alla composizione d'insieme, anche i dettagli come le dita della mano sinistra della Madonna, divaricate tra indice e medio, i piedini del Bimbo appena sovrapposti, lo schema generale del panneggio. Molti di questi rilievi si trovano ancora a Firenze, altri in musei e collezioni private anche all'estero (FIGG. 5-6). Giancarlo Gentilini ha da tempo riconosciuto la discendenza della maggior parte degli esemplari noti da un'unica originaria matrice, un "cavo" che permetteva la riproduzione a calco e che, periodicamente rinnovato a causa dell'usura, dovette

essere utilizzato dal secondo al quarto decennio del Quattrocento⁽³⁾. È invece particolarmente difficile affrontare la questione dello stile e tentare attribuzioni, specie trattandosi di una produzione seriale in cui, al più, si può intravedere l'idea che presiede all'esecuzione delle diverse repliche, tenendo comunque presente che anche il modello di partenza era forse già pensato per essere riprodotto a calco, cosicché il maestro adattava la sua invenzione a tale specifica finalità.

Uno dei primi nomi proposti per l'invenzione del modello di partenza fu quello di Jacopo della Quercia, suggerito al Malaguzzi Valeri nel 1922 dalla presenza *ab antiquo* di rilievi di questa serie sia in Emilia (a Bologna e a Baiso, presso Reggio), sia nel Senese (a Montalcino), sembrando seguire le vicende biografiche dell'artista⁽⁴⁾. Già nel 1889 Wilhelm von Bode aveva invece pensato ad un'origine fiorentina, ribadita da Frieda Schottmüller nel 1913 e nel 1933, con una datazione alla metà del terzo decennio⁽⁵⁾. Sull'esemplare conservato nel Kansas Museum di Lawrence, molto simile a quello della collezione Acton di Firenze, intervenne nel 1955 Ulrich Middeldorf, che notò, oltre alla morbidezza ghibertiana dei volti e del panneggio e al motivo del velo della Vergine che gli ricordava Jacopo della Quercia, come l'articolazione robusta delle mani e il forte movimento angolare delle braccia potessero far risalire a Donatello⁽⁶⁾. Tornando sul problema nel 1976, scartando ormai il riferimento a Jacopo, Middeldorf continuava comunque a sottolineare la cultura eclettica alla base di queste opere⁽⁷⁾. Non era per altro sfuggita allo studioso la somiglianza tra il gruppo in questione e altre due serie di rilievi già riferite a Lorenzo Ghiberti rispettivamente da Bode e da Wulff⁽⁸⁾. Queste si caratterizzano per la posa sgambettante del bimbo (FIG. 7) e si distinguono tra loro per il velo della Madonna, che nella terza e più rara versione, avvolge il corpo dell'infante. La presenza, poi, della figura di Eva sdraiata ripresa a calco dalla Porta del Paradiso e visibile sul basamento di alcuni dei rilievi di questo secondo tipo, induce al facile riferimento dell'intera serie al Ghiberti.

Sulla scorta di questi argomenti e dei riscontri forniti dalle misure e dai dettagli tecnici dei singoli pezzi, Gentilini ha proposto con ragionevoli argomentazioni l'ipotesi della provenienza di tutte e tre le versioni che abbiamo rammentato dalla bottega del Ghiberti, anche per la presenza di una policromia molto simile su tutti gli esemplari meglio conservati, a dimostrazione di un rapporto fiduciario e continuativo con una medesima bottega di pittore⁽⁹⁾. Il che non significa stabilire per tutti l'autografia ghibertiana che anche Middeldorf circoscriveva a pochissimi casi. La produzione seriale di questi rilievi presuppone una grande bottega, per non dire un vero e proprio cantiere, nel quale la plastica in terracotta e in stucco erano pratica corrente e certamente quella del Ghiberti è tra le pochissime imprese nelle quali una simile attività è certificata per il primo Quattrocento. D'altra parte, proprio la grandezza e la vasta produzione dell'officina ghibertiana presuppongono la presenza, peraltro documentata, di numerosi collaboratori. Non è un caso dunque se intorno a queste tre serie di rilievi si sia aperto il campo a numerose ipotesi attributive, nessuna delle quali sembra però aver suscitato consensi unanimi. Tra



FIG. 3 - Scultore fiorentino, *Madonna col Bambino*, 1410-15 ca.

Foto eseguita durante il restauro. Sono messi in evidenza gli strati più antichi:

- 1) Superficie della terracotta con tracce della preparazione gessosa quattrocentesca e scarsissimi frammenti della policromia originale; tra lo zigomo e il naso si notano due lacune dovute forse ad urto.
- 2) Seconda preparazione gessosa e relativa policromia, probabilmente cinquecentesca, molto coprente, piuttosto alterata e gravemente lacunosa.
- 3) Terzo strato cromatico, probabilmente ottocentesco, disteso su di una spessa preparazione gessosa visibile in corrispondenza del tratteggio.
- 4) Stuccature probabilmente ottocentesche.



FIG. 4 - Scultore fiorentino, *Madonna col Bambino*, 1410-15 ca.

Particolare durante la pulitura. Poco o nulla rimane della policromia quattrocentesca.

Si può notare come la pesante stuccatura ottocentesca, distesa quasi direttamente sulla terracotta, avesse completamente nascosto il lavoro di modellazione.

Sulla fronte della Madonna si vedono i segni di un raschietto (o strumento "a pettine").



FIG. 5 - Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna col Bambino*, XV secolo, terzo decennio ca., terracotta policroma, cm. 51x34, Collezione privata.



FIG. 6 - Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna col Bambino*, terracotta policroma, mercato antiquario, Svizzera.



FIG. 7 - Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna col Bambino*, stucco dipinto, The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

queste, va segnalata quella recente di Luciano Bellosi, che ha suggestivamente ricondotto alcune delle Madonne con il putto sgambettante al "Maestro del San Pietro di Orsanmichele", identificabile con il giovane Filippo Brunelleschi⁽¹⁰⁾. Un'ulteriore tipologia, molto ricca nello svolgimento dei panni e nei vivaci riccioli della Madonna, testimoniata da due magnifici esemplari entrambi al Museo di Villa Guinigi a Lucca, è invece convincentemente ricondotta a Donatello con date precoci, forse non oltre il primo decennio del secolo (FIG. 8)⁽¹¹⁾. Ancora al giovanissimo Donatello è stata attribuita un'altra terracotta di collezione privata torinese che appare strettamente legata ai rilievi di Villa Guinigi, ma già con una "più solare esuberanza fisica" (FIG. 9)⁽¹²⁾.

Rispetto ai pezzi già noti della serie a cui si relaziona, il rilievo in esame mostra alcune significative differenze. Nella maggior parte degli altri, la fronte della Vergine è ornata da un velo pieggettato che le rigira intorno al collo, mentre l'ampio mantello la avvolge coprendole anche il capo. Qui invece compare un cappuccio, slegato dal manto, fermato sulla parte alta della testa, lasciando così visibile una cuffia che copre la sommità della fronte, ma non le orecchie e le ciocche dei capelli ai lati delle tempie (FIG. 10). Più piccola e leggera rispetto alle tradizionali cuffie trecentesche, continuerà ad essere usata, come retaggio della tradizione, nei contesti più austeri della Firenze quattrocentesca, ma nella moda corrente verrà presto sostituita da veli più ariosi e decorativi⁽¹³⁾.

Va osservato che il motivo del cappuccio staccato dal mantello compare quasi sistematicamente in una serie di terrecotte che parte della critica recente riferisce a Donatello, a date precoci, entro il 1420. Si può vedere infatti nella *Madonna Kress* della National Gallery di Washington, nelle due versioni della *Madonna col Bambino in faldistorio* del Victoria and Albert Museum (FIG. 11) e dell' Institute of Arts di Detroit, oltre che nella *Madonna* di Citerna in Umbria, scoperta di recente e convincentemente attribuita allo scultore fiorentino (FIG. 12)⁽¹⁴⁾. Sulla scia di queste anche le Madonne di Nanni di Bartolo riprendono il motivo del cappuccio (come nella *Madonna col Bambino* di Krefeld in Germania⁽¹⁵⁾) o tutt'al più di un velo rigirato sui capelli e non ricoperto dal manto come nella *Madonna* del Museo di Ognissanti a Firenze, che secondo le più recenti ipotesi deriverebbe proprio da quella donatellesca di Citerna⁽¹⁶⁾. Un ulteriore sviluppo dello stesso motivo è proposto dallo scultore nella *Madonna col Bambino* di collezione privata torinese (FIG. 13)⁽¹⁷⁾. Si tratta di una serie di opere tutta assestata sul secondo o al massimo sull'inizio del terzo decennio del Quattrocento⁽¹⁸⁾, mentre per la produzione delle terrecotte e degli stucchi devozionali ghibertiani sembra possibile arrivare anche a date di metà secolo.

Se le misure del nostro altorilievo rientrano nell'oscillazione in cui sono compresi tutti i rilievi della serie, diversi dettagli esecutivi se ne distaccano. Innanzitutto il rilievo nel nostro pezzo è più accentuato, con una sporgenza più sensibile delle teste e degli arti (FIG. 14). Entrambe le teste risultano inoltre più inclinate e la torsione accentuata di quella della Madre dà maggiore enfasi al suo moto affet-



FIG. 8 - Donatello (attr.), *Madonna col Bambino*,
terracotta, cm. 86x69, Museo di Villa Guinigi, Lucca.
Sulle vesti si riconoscono le decorazioni ottenute con la "stecca";
si osservino anche le tacche incise sui bordi dei tessuti per simulare le frange.
Residui di azzurro rimangono sul manto della Madonna.



FIG. 9 - Donatello (attr.), *Madonna col Bambino*,
terracotta, cm. 77x54,5, Antichi Maestri Pittori, Torino.
Si notino i cretti sul busto della Madonna e sul tessuto che ricopre il Bambino,
dovuti allo spessore dell'argilla non svuotata prima della cottura.



FIG. 10 - Scultore fiorentino, *Madonna col Bambino*, 1410-15 ca., particolare, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 11 - Donatello (attr.), *Madonna col Bambino su di un faldistorio* (particolare), terracotta, altezza cm. 73, Victoria and Albert Museum, Londra.



FIG. 12 - Donatello (attr.), *Madonna col Bambino*,
terracotta policroma, altezza cm. 110 ca., Chiesa di San Francesco, Citerna (Pg).
La vita del Bimbo fu malamente scalpellata per far aderire un perizoma che ne coprisse le nudità.



FIG. 13 - Nanni di Bartolo (attr.), *Madonna col Bambino*,
terracotta policroma, cm. 77x42, Collezione privata, Torino.



FIG. 14 - Scultore fiorentino, *Madonna col Bambino*,
terracotta policroma e dorata, cm. 48x34, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

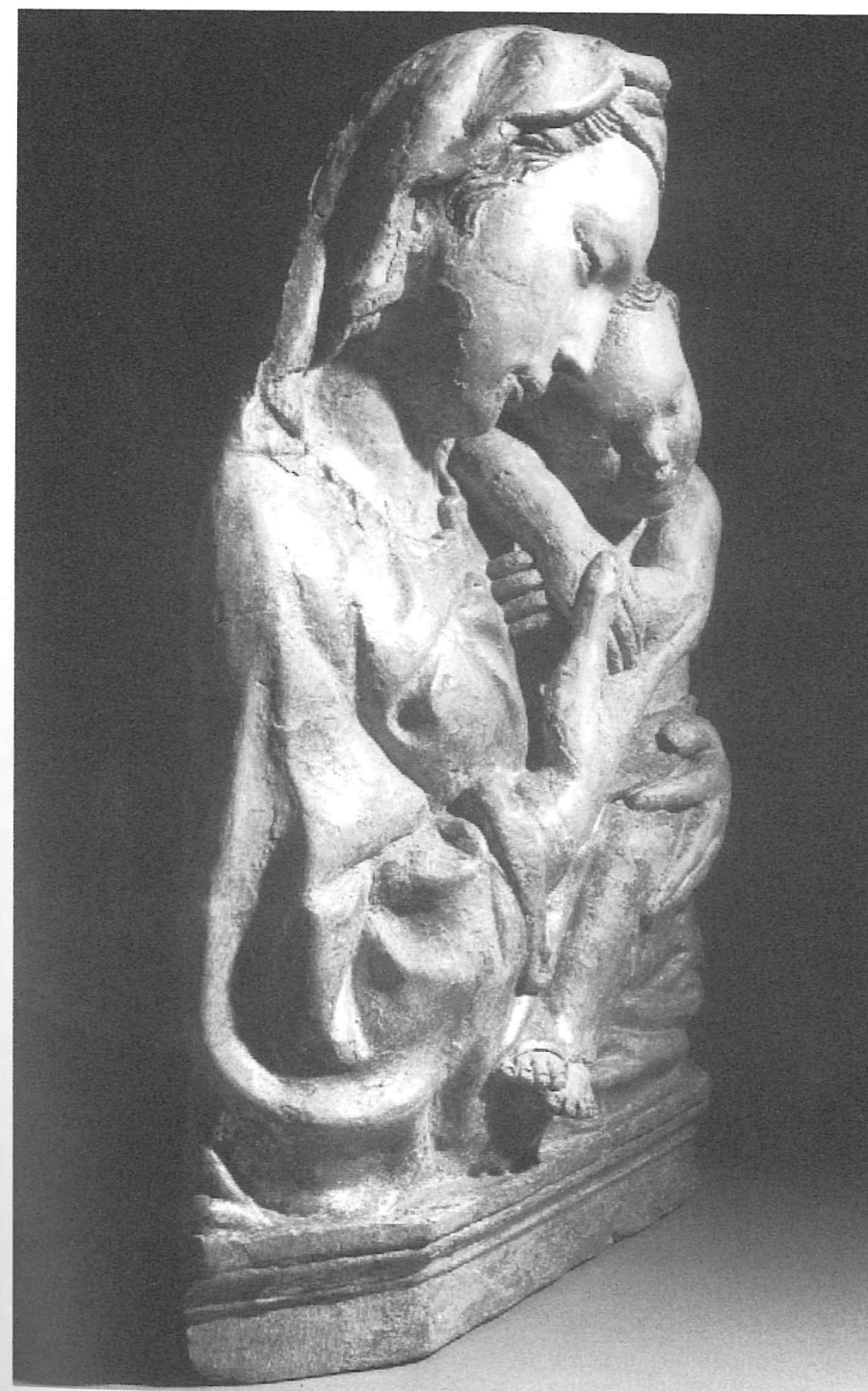


FIG. 15 - Idem.



FIG. 16 - Particolare della fig. 12.

tuoso. Il panneggio appare infine del tutto autonomo rispetto alla ripetitività degli altri esemplari conosciuti. In altri termini, il rilievo in questione non risulta ottenuto a calco dalla stessa matrice degli altri rilievi noti, anzi non è nemmeno stato eseguito con quella tecnica. Si tratta infatti di un esemplare modellato direttamente, come conferma l'analisi delle tracce lasciate dalla lavorazione. Sul retro infatti il bordo reca impressa l'impronta delle tavole di legno usate come piano d'appoggio per la modellazione. Se l'opera fosse stata ottenuta a calco, l'argilla sarebbe stata pressata nella matrice, per poi essere rifilata con un filo metallico, che, togliendo l'eccedenza di materiale che sporge dalla forma, lascia una sottile e fitta trama di segni arcuati⁽¹⁹⁾.

Ci si domanda a questo punto quale rapporto esista tra questo rilievo e la nutrita serie di terrecotte e stucchi alla quale, pur con le sue differenze, si apparenta. Innanzitutto dal punto di vista cronologico. Gli elementi finora emersi sembrano deporre a favore di un'elaborazione abbastanza precoce di quello schema, sia per le notazioni relative al costume, sia per i dettagli tecnici. Ma è soprattutto sul fronte fisiognomico che troviamo i rapporti più convincenti: i lineamenti di Madonna e Bambino (FIG. 15) riconducono alla serie delle terrecotte di ambito donatellesco, come le due già citate magnifiche versioni della *Madonna sul faldistorio* del Victoria and Albert Museum (FIG. 11) e dell'Institute of Arts di Detroit, o alla *Madonna* di Citeria (FIG. 16). Sono soltanto riferimenti culturali, poiché né i dati dello stile (intesi non solo come singoli stilemi ma come l'espressione più completa dell'artista), né quelli tecnici depongono nel nostro caso a favore di un intervento diretto di Donatello. Tutte le Madonne che gli vengono a vario titolo attribuite mostrano una vitalità ben diversa, una scioltezza nei gesti e un emergere prepotente dei volumi che qui non vediamo (FIGG. 17-18). E sul fronte tecnico, si può osservare che di solito Donatello non si preoccupava di svuotare dal retro l'argilla dei suoi rilievi prima della cottura, fidandosi probabilmente dell'ottimo materiale che usava e della sua resistenza al fuoco (FIG. 19). Qui, invece, il rilievo appare accuratamente alleggerito, fino ad ottenere uno spessore pressoché omogeneo del materiale, che reca impressi i segni delle mirette (sottili manici di legno con un cappio metallico alle estremità) con cui fu svuotata la massa compatta dell'argilla ancora umida (FIG. 20).

Anche senza voler arrivare all'attribuzione, resa ardua se non impossibile dall'apparentamento di quest'opera a una nutrita produzione seriale e dalla pratica largamente collaborativa delle botteghe per questo genere di oggetti, si può avanzare qualche congettura sul rapporto tra il nostro rilievo e il prototipo che fu all'origine della seriazione. Posto che certamente non fu il nostro l'oggetto su cui venne eseguita la matrice che dette vita alla serie delle repliche note, potrebbe invece trattarsi di uno dei modelli ispiratori dai quali fu elaborata la soluzione definitiva, adattata alla riproduzione in serie. È possibile che tra gli scultori che guardarono al giovane Donatello, forse ancora all'interno del cantiere ghibertiano, si possa nascondere l'ignoto artefice del rilievo del Castello Sforzesco o quantomeno del



FIG. 17 - Donatello, *Madonna col Bambino su di un faldistorio* (particolare), terracotta, altezza cm. 68,6, Institute of Arts, Detroit.



FIG. 18 - Donatello, *Madonna col Bambino* (particolare), terracotta, altezza cm. 90,75, Bode Museum, Berlino.

suo modello di riferimento. Certe pieghe sommarie del panneggio, che si potrebbe definire "ammaccato" (FIG. 21), così come la soluzione del velo a punta sopra la testa, rimandano per esempio a Nanni di Bartolo, mentre la soluzione iconografica del Bimbo a braccia conserte ritorna in Michelozzo (FIG. 22). Gentilini, peraltro, aveva avanzato questo nome come uno dei possibili creatori del prototipo dal quale discendono le numerose repliche a calco di questo modello. Lasciando l'intera serie delle repliche alla bottega del Ghiberti, lo studioso si domandava infatti "...se all'elaborazione di queste composizioni avessero contribuito alcuni collaboratori del maestro, come Michelozzo, attivo col Ghiberti già nel 1417, cui fa pensare in questa immagine certo programmatico 'arcaismo' (sembra infatti riallacciarsi ad alcuni noti rilievi di Andrea Pisano o dell'Arnoldi), o anche un giovanissimo Luca della Robbia, evocato dalla tenerezza del Bambino..."⁽²⁰⁾. Una conferma alla pista michelozzesa viene dalla bella *Madonna col Bambino* datata 1428, riscoperta in Lunigiana da Cavazzini e Galli e convincentemente attribuita appunto a Michelozzo, che ripropone, nel formato monumentale della figura intera e nel materiale più nobile, lo stesso schema⁽²¹⁾.

Dalle circostanze emerse finora, l'inizio della seriazione a calco del modello della *Madonna col Bambino* a braccia conserte dovrebbe assestarsi intorno al 1420. Quanto invece all'esecuzione del nostro rilievo si potrebbe anche anticipare la datazione di qualche anno, poiché sembra legato a quella fase ancora sperimentale e acerba, nella quale convivono spunti di grande novità a cadenze arcaizzanti. Ci si potrebbe proprio avvicinare a quel 1417 che vede la presenza del giovane Michelozzo alla bottega di Lorenzo Ghiberti, o forse anche prima, vicino alle già menzionate terrecotte giovanili di Donatello, scalate in un lasso di tempo che va dal 1405 al 1415. Nel caso di una datazione al primo decennio l'ipotesi a favore di Michelozzo rischierebbe però di cadere (lo scultore nasce nel 1396), lasciando il campo aperto ad altre ipotesi.

Accanto alle raffinate analisi stilistiche che in questi ultimi anni sono state condotte da diversi studiosi su una ormai nutrita serie di terrecotte fiorentine del primo Quattrocento, occorrerebbe il concorso di analisi tecniche molto accurate sui materiali (il tipo di argilla), le procedure esecutive (modellazione, taglio, cottura, lavorazione a freddo), senza trascurare le possibilità offerte dalle tracce degli strumenti usati o perfino delle eventuali impronte digitali. Una sistematica rilevazione dei dati tecnici potrebbe portare alla creazione di una banca dati che certamente aiuterebbe a comprendere meglio i tempi e i modi della produzione di queste immagini devozionali.

NOTE

- ⁽¹⁾ Il rilievo, già inserito in un'incorniciatura di legno dorato, è stato fino a tempi recenti inventariato tra le sculture lignee (inv. sculture lignee n. 64). Fu riconosciuto come terracotta nel 1996 durante un sopralluogo di chi scrive con Giancarlo Gentilini e la restauratrice Isabel De Dauw nei depositi delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata. In tale occasione si notò anche la non pertinenza dell'incorniciatura lignea con la terracotta.
- ⁽²⁾ Dalla scheda di catalogo del museo si ricava soltanto che il pezzo fu restaurato dal sig. Balconi nel 1955. A tale intervento risalgono probabilmente alcune ridipinture ad olio visibili prima del restauro. Si sono potuti osservare e riconoscere gli strati di policromie di diverse epoche che ricoprivano il rilievo durante il restauro eseguito a Milano da Sonia Bozzini nel 1999.
- ⁽³⁾ Ringrazio Giancarlo Gentilini per aver messo a mia disposizione con estrema cortesia il suo materiale di studio su questa serie di rilievi e, in particolare, una scheda riguardante la tipologia in questione, utilissima per la mia indagine, e non ancora pubblicata dallo studioso. Lo stesso Gentilini si è peraltro occupato di altre due serie di *Madonne col Bambino* collegate a questa, e delle quali si accenna nel prosieguo di questo scritto. Vedi: G. GENTILINI, in *La Misericordia di Firenze: archivio e raccolta d'arte*, Firenze 1981, scheda n. 26 pp. 214-217; Id., scheda n. 11 in *Collezione Chigi - Saracini. La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Siena 1989) a cura di G. GENTILINI e C. SISI, Firenze 1989, pp. 37-47.
- ⁽⁴⁾ F. MALAGUZZI VALERI, *Sculture del Rinascimento a Bologna*, in "Dedalo", III, 1922, pp. 341-372, a p. 350. Id., *Il Museo d'Arte Industriale e la Galleria Davia Bargellini*, Reggio Emilia, 1928, p. 15.
- ⁽⁵⁾ W. VON BODE, *Luca della Robbia e i suoi precursori in Firenze*, in "Archivio Storico dell'Arte", II, 1889, pp. 127-133, a p. 131; F. SCHOTTMÜLLER, (a cura di), *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck: mit den Abbildungen sämtlicher Bildwerke*, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen epochen. Königliche Museen zu Berlin 5, Berlin 1913, n. 6; Ead., *Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser Friedrich Museums. Die Italienischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance und des barocks. I. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton, und Wachs*, Berlin-Leipzig 1933, pp. 3-4, n. 131.
- ⁽⁶⁾ U. MIDDELDORF, *A Florentine Madonna relief*, in "Register of the Museum of Art of the University of Kansas", V, 1955, pp. 4-7; edito in *Raccolta di scritti, that is Collected Writings*, II, Firenze, 1980, pp. 179-181.
- ⁽⁷⁾ U. MIDDELDORF, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools XIV-XIX Centuries*, London 1976, p. 15. Lo studioso avanza l'ipotesi dell'esistenza di una o più botteghe fiorentine che, pur attingendo diversi spunti dalla produzione dei maestri maggiori, non si identificavano pienamente con nessuno di essi.
- ⁽⁸⁾ W. VON BODE, *Lorenzo Ghiberti als führender Meister unter den florentiner Tonbildern der ersten Hälfte des Quattrocento*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXXV, 1914, pp. 71-89; O. WULFF, *Ghibertis Entwicklung in Madonnenrelief*, in "Berliner Museen. Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen", XLIII, pp. 91-103, p. 102. Le osservazioni di Bode si basavano sul rilievo n. 7181 acquistato dal Kaiser Friedrich Museum e raffigurante, sul basamento, Eva sdraiata, riprodotta a calco dalla *Porta del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti. Wulff accettò l'idea attributiva di Bode ed accostò a questa serie col putto sgambettante l'altra tipologia, in cui il Bambino è avvolto dal manto della Madonna.
- ⁽⁹⁾ Una sintesi sul problema è proposta dallo studioso in: G. GENTILINI, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze 1992, vol. I, pp. 41-42.
- ⁽¹⁰⁾ L. BELLOSI, *Filippo Brunelleschi e la scultura*, in "Prospettiva", 91-92, 1998, pp. 48-69; Id., in *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*,

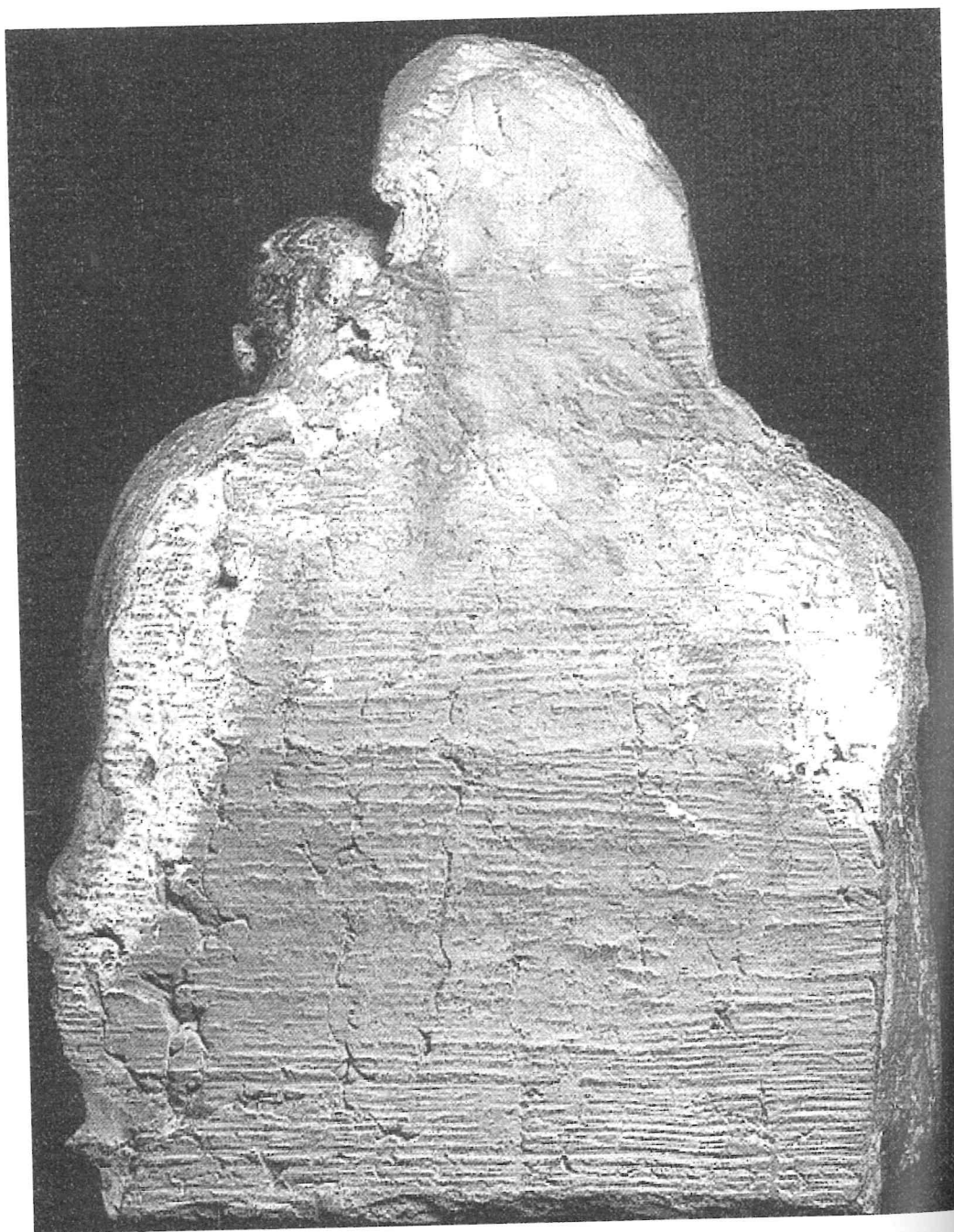


FIG. 19 - Donatello (attr.), *Madonna col Bambino* (retro), terracotta, cm. 77x54,5, Antichi Maestri Pittori, Torino.



FIG. 20 - Scultore fiorentino, *Madonna col Bambino* (retro) 1410-15 ca., terracotta policroma e dorata, cm. 48x34, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno 2002) a cura di L. BELLOSI, Milano 2002, pp. 14-51.

- (11) M. T. FILIERI, *Edicole sacre nel XV secolo*, in *Immagini di devozione a Lucca*, catalogo della mostra, Lucca 1988, pp. 9-16. La proposta è stata poi ripresa e accolta da Bellosi e, cautamente, anche da Gentilini. Vedi in proposito: L. BELLOSI - G. GENTILINI, *Una nuova Madonna in terracotta del giovane Donatello*, in "Pantheon", LIV, 1996, pp. 19-26, a p. 25. a favore dell'autografia donatelliana si è poi espressa L. CAVAZZINI, in *Masaccio ... cit.*, p. 114-115.
- (12) La citazione è di L. CAVAZZINI, in *Masaccio ... cit.*, p. 115. Per l'attribuzione vedi BELLOSI e GENTILINI, *Una nuova Madonna ... cit.*, pp. 19-26.
- (13) Devo queste notazioni di storia del costume alla competenza e alla disponibilità di Paolo Peri.
- (14) L. CIFERRI, *La Madonna di Citerna*, in *La Madonna di Citerna, terracotta inedita di Donatello*, a cura di C. FRATINI, Firenze 2004, pp. 21-60, alle pp. 30-50.
- (15) L'attribuzione a Nanni della *Madonna* di Krefeld spetta a F. SCHOTTMUELLER, *Nanni di Bartolo il Rosso*, in *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze 1933, p. 300; SCHLEGEL, *Dalla cerchia cit.*, p.25.
- (16) Visto un tempo come artista ancora tardogotico sulla scia del Ghiberti (vedi in proposito: U. SCHLEGEL, *Dalla cerchia del Ghiberti: rappresentazioni della Madonna di Nanni di Bartolo*, in "Antichità Viva", 18, 1979, fasc. 1, pp. 21-26) Nanni di Bartolo viene oggi considerato un diretto seguace di Donatello: L. BELLOSI, *Da una costola di Donatello: Nanni di Bartolo*, in "Prospettiva", aprile 1988 - gennaio 1989, pp. 200-213.
- (17) Per quest'ultima, attribuita a Nanni da Bellosi (L. BELLOSI, *Nanni di Bartolo: soprattutto le Madonne*, in A. MARKHAM SCHULZ, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Firenze 1997, pp. 94-95) vedi la recente scheda di ALDO GALLI in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno) a cura di L. BELLOSI, Milano 2002, pp. 124-127. Un ulteriore esempio di copricapo slegato dal manto è raffigurato da Nanni di Bartolo nella figura della madre buona nel *Giudizio di Salomone* all'esterno del palazzo Ducale di Venezia.
- (18) Per la scultura di Citerna, come per le altre terrecotte donatelliane di Londra, Detroit e Washington, si propone una data tra il 1415 e il 1420; la *Madonna di Ognissanti* di Nanni di Bartolo dovrebbe seguire a ruota ed è generalmente datata entro il 1423 (L. CIFERRI, *la Madonna cit.*, p. 48; tale datazione si può dedurre anche da BELLOSI, *Da una costola cit.*, pp. 208-209).
- (19) Imprescindibile per chi voglia affrontare questioni tecniche relative alle terrecotte fiorentine del primo Quattrocento è il saggio di G. GENTILINI, *La scultura fiorentina in terracotta del Rinascimento: tecniche e tipologie*, in *La scultura in terracotta. Tecniche e conservazione*, a cura di M. G. VACCARI, Firenze 1996, pp. 64-103. In proposito vedi anche: A. BELLANDI (a cura di), *Balze di Verghereto. I segni della fede: il restauro delle terrecotte invetriate nel V° centenario dell'apparizione della Madonna*, collana "Quaderni di restauro", Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna, n. 3, Rimini 1994.
- (20) La citazione è sempre dalla scheda inedita di cui alla nota n. 3. Quanto all'arcaismo di questo schema vagamente memore di Andrea Pisano o dell'Arnoldi, si può anche osservare che alcuni lineamenti in particolare del nostro esemplare (soprattutto riguardo il Bambino), si ritrovano in una *Madonna col Bambino* di collezione privata fiorentina pubblicata da Passavant con l'attribuzione a Luca di Giovanni, attivo sullo scorcio del Trecento (G. PASSAVANT, *Zu Einigen Toskanischen Terracotta-Madonnen der Frührenaissance*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXI, 1987, p. 223).
- (21) L. CAVAZZINI-A. GALLI, *Scultura del Rinascimento in Lunigiana: un libro recente e due capolavori fuori contesto*, in "Prospettiva", nn. 95-96, 1999, pp. 116-119.

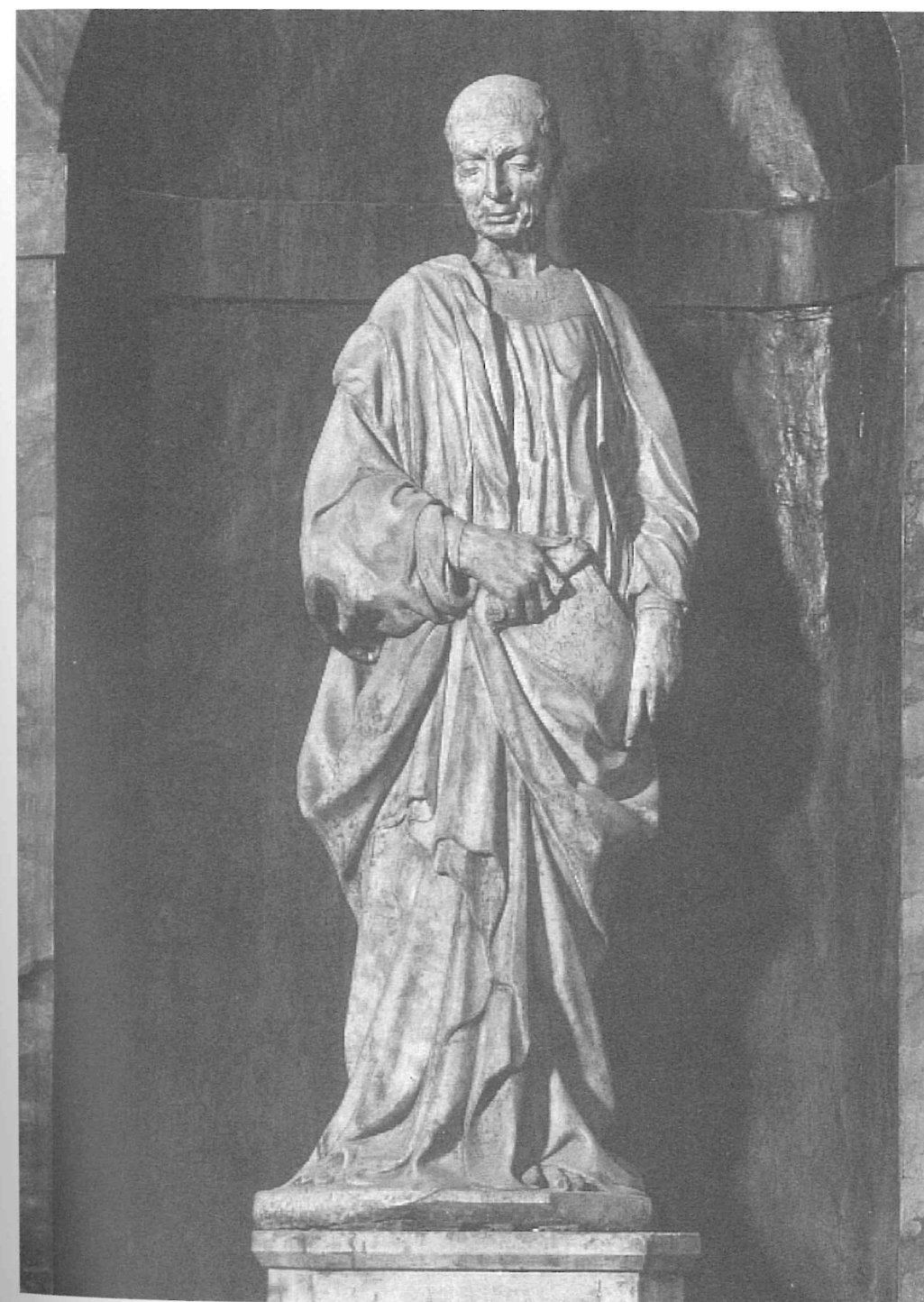


FIG. 21 - Nanni di Bartolo, *Poggio Bracciolini* (?), marmo, Cattedrale, Firenze.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Raccolte Extraeuropee
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIX - Anno XXXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2005

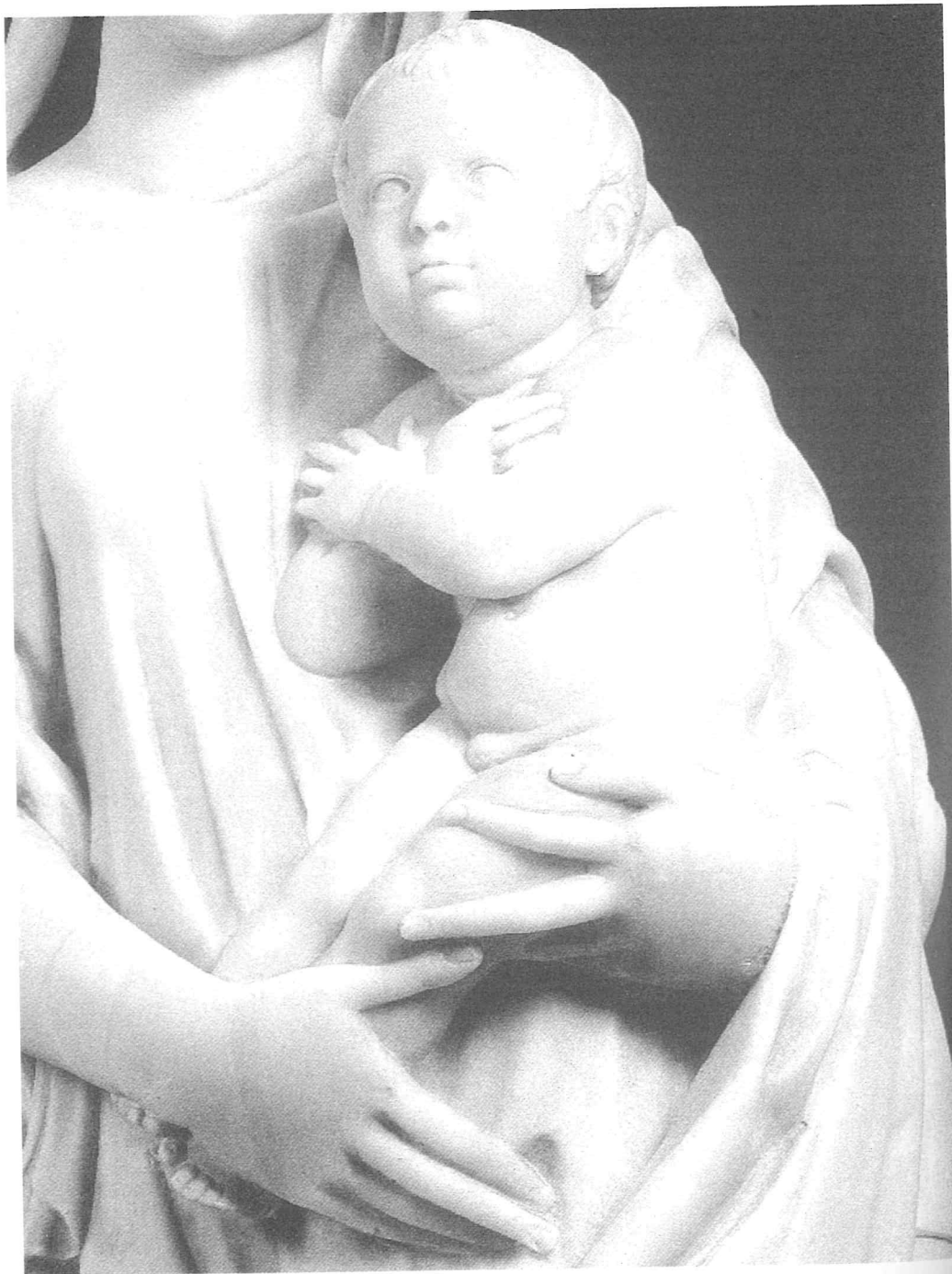


FIG. 22 - Michelozzo, *Madonna col Bambino* (particolare), 1428, marmo, altezza cm. 108, Chiesa di San Prospero, Monzone (Ms).

UN INEDITO COFANETTO IN CUIOIO NELLE CIVICHE RACCOLTE: L'ENIGMA DELLE SUE FIGURAZIONI SIMBOLICHE ALLA LUCE DELLA DOTTRINA ESOTERICA MEDIEVALE

Oleg Zastrow

Fra i vari settori componenti le Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano ve ne è uno il quale, in una certa misura, attende a tutt'oggi una piena rivalutazione, dato anche che il tipo di materiale e la relativa lavorazione usati per elaborare le numerose creazioni custodite nei musei del Castello Sforzesco, non hanno ancora attirato l'attenzione degli studiosi.

Il riferimento va al cospicuo raggruppamento di opere, in cuoio e in pelle, spesso di notevole livello qualitativo, che nel suo insieme numerico supera attualmente il centinaio di pezzi, costituendo quindi, senza ombra di dubbio e sia pure per ora in via solo ideale, un cospicuo capitolo museale di questo tipo di creazioni artistiche. Nessun cenno, sia pure marginale, sul repertorio di cuoi artistici nelle raccolte milanesi è stato espresso in pubblicazioni destinate a promuovere la diffusione della conoscenza del patrimonio museale custodito nel Castello Sforzesco, come ad esempio nel pregevole volume curato da Gian Guido Belloni⁽¹⁾ o nell'accurata guida con testi di Fermo Roggiani⁽²⁾. A tutt'oggi, l'unico studio di un certo rilievo a questo proposito è costituito dal breve capitolo pubblicato da Clelia Alberici in un volume riccamente illustrato sulle raccolte di arte decorativa custodite nei musei milanesi⁽³⁾: acuto intervento, anche se soverchiato dalla preponderanza delle immagini.

Con il presente lavoro si vorrebbe quindi perseguire un duplice obiettivo: far conoscere una prima esemplificazione delle opere antiche in cuoio di particolare valore artistico e, più estensivamente, culturale; promuovere, al contempo, negli studiosi e negli appassionati, l'interesse al fine d'incrementare la valorizzazione di un particolare settore museale sul quale l'attenzione, in generale, non si è ancora molto vivacizzata.

Oltre a tutto ciò, va osservato che, a causa del tipo di materiale usato, alcuni degli oggetti facenti parte del settore dei cuoi lavorati artisticamente versano attualmente in condizioni oggettivamente non ottimali. Quelli in pelle decorata, in particolare, hanno sofferto già da epoche non recenti a causa di strappi, lacerazioni, abrasioni, parziali cadute delle dorature. D'altro canto, gli elaborati caratterizzati da una struttura portante in legno sono stati talvolta attaccati da insetti xilofagi che hanno pure perforato le coperture in pelle o in cuoio. Non è neanche da sot-

tovalutare l'esistenza di interventi tardivi (particolarmente riferibili al secolo XIX) che, con il franteso intento di restaurare alcune creazioni, hanno invece apportato danni di entità non marginale.

È quindi quasi scontato che l'accentuarsi dell'attenzione e dell'apprezzamento verso questo particolare insieme di opere, facenti parte dell'articolato e vasto settore delle arti decorative, potrà concorrere nel favorire la ricerca di risorse finalizzate a permettere di realizzare il restauro (ove è specialmente urgente a causa della precarietà dell'elaborato e del suo particolare valore intrinseco) perlomeno di alcune importanti creazioni rimaste fino ad oggi in parte neglette.

Seguendo gli intenti che si sono sopra indicati, si è pensato di proporre introduttivamente un oggetto di particolare rarità, sia dal punto di vista figurativo che da quello cronologico: un piccolo cofanetto riferibile ancora al periodo medievale, ancorché piuttosto avanzato. Notiamo che, nonostante il fatto che questa creazione spicchi per una serie di caratteristiche che la pongono in una collocazione, se non eccezionale, certo del tutto inconsueta, essa risulta essere rimasta a tutt'ora inedita. L'elaborato in oggetto è costituito da una struttura in legno rivestito da cuoio nero lavorato a rilievi formanti un ricco e assortito insieme di figurazioni simboliche (FIG. 1). La parte inferiore, del tipo a cassetta a parallelepipedo, è sovrastata da un coperchio a tronco di piramide poco accentuata⁽⁴⁾. L'oggetto ha il fronte largo 29 cm; è alto 14 cm e profondo 18 cm. L'interno è attualmente foderato da un sottile foglio di pelle di colore rossiccio che non risulta essere originario.

Prima di alcune considerazioni circa il complesso apparato figurativo che si dispiega sui quattro lati della cassetta e su tutto il coperchio, conviene esporre alcuni dati in merito al suo stato attuale che non si presenta in condizioni soddisfacenti. L'opera di insetti xilofagi ha determinato una molteplicità di fori che hanno trapassato in più punti anche il cuoio che ricopre la struttura lignea; il rivestimento presenta, a sua volta, alcune abrasioni e screpolature, oltre ad una vistosa fenditura, visibile su uno dei due spioventi minori del coperchio, causata dalla deformazione della parte lignea sottostante.

In epoca non documentata ma attendibilmente riferibile, per ragioni di ordine stilistico, al secolo XIX, il cofanetto venne dotato di un complesso sistema di rinforzo esterno, in ferro battuto, realizzato secondo presunti richiami stilistici medievali: si nota, ad esempio, che le due estremità della piccola maniglia, fissata al centro del coperchio, sono sagomate come testine animalesche mostruose, secondo un gusto dai connotati richiamanti ad una tardiva ripresa neomedievale.

Questo sistema di rinforzi in ferro, composto da lamine angolari collegate a fascette (a loro volta scandite da pseudo "corolle floreali" appiattite), interferisce in modo evidente e sensibilmente disarmonico con il complesso e notevole apparato decorativo che si sviluppa sui quattro lati della cassetta e sulle cinque facce del coperchio: ulteriore indiscutibile prova, quindi, del sovrapporsi tardivo (e sostanzialmente incolto, anche se falsamente pomposo) delle parti in ferro sulle superfici in cuoio. A questa vistosa e disarmonica aggiunta tardiva vanno ascritte anche: la serratura



FIG. 1 - Cassetta tardomedievale in cuoio lavorato, con serratura e intelaiatura in ferro aggiunte tardivamente (inv. Cuoì n. 6). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

sul fronte, con catenaccio incernierato esternamente; i relativi elementi di aggancio; i cardini; la citata maniglia. Allo stato attuale non è possibile affermare con certezza se, in origine, vi fosse un altro sistema di chiusura dotato di serratura e di cerniere; per quanto è dato osservare odiernamente, parrebbe probabile dedurre che il coperchio fosse in prima istanza solo fissato a pressione sul corpo sottostante, senza l'ausilio di parti metalliche⁽⁵⁾.

È possibile ipotizzare che l'intervento tardivo, il quale comportò l'aggiunta delle citate componenti in ferro, sia stato eseguito al fine di conferire una certa compattezza all'antico elaborato che, come si è osservato, presenta cedimenti strutturali. Rimane comunque la constatazione, da tenere presente in occasione di un eventuale futuro intervento di restauro, secondo la quale la leggibilità delle immagini è attualmente compromessa in modo piuttosto vistoso dalla sovrapposizione delle varie parti metalliche.

Ognuna delle facce del cofanetto è decorata da complesse figurazioni, per lo più di tipo fantastico e talvolta derivate dalla mitologia, riferentisi ad animali, immagini parzialmente antropomorfe, mostri: il tutto è finalizzato a rappresentare un insieme dai caratteri simbolici e oscuri, perlomeno agli occhi di un profano. La concezione generale è correttamente definibile, anche in senso prettamente etimologico, di tipo esoterico, nel senso cioè non solo di una tematica riservata, segreta, ma anche nel significato filosofico di un messaggio impartito solo ai discepoli e che può quindi essere inteso solo dai più preparati e dagli iniziati, ma non dai profani: dal latino *esotericus* e dal greco *ἑσωτερικός*, derivato di *ἔσω* ("dentro"). Nel cristianesimo, detto termine significa "riservato agli iniziati", in contrasto con *exoterico* o *essoterico* ("esterno"), inteso "per un pubblico più vasto e meno preparato". Le immagini che ornano l'elaborato si stagliano su uno sfondo fittamente ricoperto da puntature eseguite con uno strumento a sottile punta tondeggiante, utilizzato a pressione sul retro del cuoio. Le immagini sono numerose: tre sul fronte e altrettante sul retro⁽⁶⁾; due, su ciascuno dei lati minori; altre due, al centro del coperchio e dodici sulla cornice che contorna la copertura. In totale, quindi, ben ventiquattro figure; si noti, a questo proposito, che le maggiori sono dodici e altrettante quelle minori: dozzina intesa anticamente come entità magica o dal valore di particolare importanza e solennità, basti pensare al numero delle tribù d'Israele, agli apostoli, alla Legge delle XII Tavole, alle ore del giorno, ai nomi di antiche magistrature locali italiane (I Dodici, il Consiglio dei Dodici, il Collegio dei Dodici) ecc.

Tutte le immagini presenti sul cofanetto sono incluse entro ampie e sottili volute vegetali, dall'andamento indicativamente sinusoidale, tali da costituire nel loro complesso un simplegma. Questa caratteristica concezione iconografica fitomorfa, di origine orientale e derivata da fonti siriane e mesopotamiche, fu ripresa da popoli nomadi nordici di ceppo germanico e andò sviluppandosi ed evolvendosi a partire dall'epoca romanica. Principiando da questa fase medievale si nota come la parte vegetale (già non disgiunta da quella con componenti zoomorfe, come ad esempio nell'intrecciarsi di serpenti) sia ormai resa con un andamento distinto caratterizzato

da intricati viluppi, includenti figure umane, bestie più o meno favolose, esseri fantastici, non raramente rappresentati fra loro in lotta o in posizioni affrontate.

Secondo gli studiosi che si sono occupati di questa complessa forma simbolica, detta particolare versione iconografica, presente spesso su portali di chiese romaniche e gotiche, potrebbe essere considerata secondo una duplice interpretazione: alluderebbe al *caos* che regnava nel mondo prima dell'avvento della grazia divina ma, più significativamente, si richiamerebbe in alternativa al tema della "foresta-deserto", ossia ad un luogo di visioni e tentazioni.

Come si è anticipato, all'interno di detto sviluppo fitomorfo è presente lo zooforo, ossia una sequenza di numerose immagini che rappresentano uomini, animali, creature fantastiche. Secondo diversi studiosi, lo zooforo riflette l'*imago mundi*, con i suoi significati positivi e negativi. Vediamo quindi di esporre, qui di seguito, alcuni cenni descrittivi in ordine alle immagini che decorano il cofanetto, premettendo che alcune interpretazioni sono da considerarsi in modo non perentorio.

Sul fronte attuale della cassetta, la figura centrale risulta quasi integralmente celata dal vistoso ingombro costituito dalla serratura aggiunta tardivamente (FIG. 2): si tratta, comunque, di un essere mostruoso, con zampe da volatile e coda di serpente; si intravede, sulla sinistra, la testa rappresentata nell'atto di sputare fuoco. Per quanto è dato osservare, dovrebbe trattarsi di un drago alato, con parti a forma di serpe e con le caratteristiche lingue di fiamma che escono dalle fauci: secondo i temi della iconografia medievale esso corrisponde ad una creatura maligna.

Sulla sinistra, rispetto all'osservatore, è raffigurata una chimera. I caratteri distintivi sono abbastanza agevolmente riconoscibili; infatti, questa creatura è generalmente rappresentata quale mostro favoloso, con la testa e il corpo di leone, caratterizzato sia da un tratto di corpo di capra che sorge dalla sua schiena, sia dalla coda di serpente o, in altri casi, da un accozzamento di altre svariate forme animalesche.

Sulla destra, la complessa immagine (in parte celata dalla intelaiatura in ferro con due "corolle") corrisponderebbe alla nota formula iconografica riproducente una figura umana che cavalca un basilisco. Questo mostro, che la leggenda vuole sia nato da un uovo di gallo covato per sette anni da un rospo, avrebbe avuto il potere di pietrificare chi lo guardasse. Il basilisco (creatura con testa di gallo, il corpo di uccello e la coda di serpente) è considerato un simbolo del male. L'uomo che lo cavalca simboleggia la vittoria del bene sul male.

Sul retro, delle tre figure rappresentate quella centrale è la più misteriosa (FIG. 3): ha due piedi ed una testa antropomorfa (coperta da un berretto) rivolta in posizione contrapposta rispetto alla direzione in cui sono indirizzate le estremità inferiori; il corpo massiccio è dotato di una lunga coda sfrangiata terminante con una testa di drago dalle fauci spalancate. Il concetto figurativo si richiama alle creature mitologiche con una parte del corpo di forma umana e un'altra di tipo animalesco; nel caso in cui la parte zoomorfa avesse le sembianze di un cavallo il significato medievale di tale creatura sarebbe da individuarsi nella contrapposizione fra la parte carnale (simboleggiata dal corpo equino) e lo spirito (sottolineato dalla



FIG. 2 - Il fronte della cassetta in cuoio: chimera, drago alato, figura umana che cavalca un basilisco.



FIG. 3 - Retro della cassetta in cuoio: grifone, creatura zoo-antropomorfa, basilisco.

testa dell'uomo, girata al contrario rispetto alla porzione animalesca). In alcune creazioni di epoca romanica questo tipo di figura zoo-antropomorfa è riprodotto nell'atto di raccogliere alcune pigne da un albero: in tale caso questi frutti, simbolo della eternità, mutano il senso della scena in segno nettamente positivo.

Ai lati di questa immagine promiscua sono riprodotte due figure mostruose. Sulla sinistra si può identificare, con buona attendibilità, un grifone: animale favoloso, con testa ed ali di aquila, corpo in parte di leone e coda di serpente. Il significato simbolico viene interpretato da alcuni studiosi come un valore negativo, ma va pure rammentato il senso cristologico che gli fu attribuito nel poema di Dante Alighieri. Forse la creatura contrapposta, alla estremità destra, è una variante del basilisco (come dimostrano la testa di gallo, il corpo da uccello, la coda di serpente), ma con una particolarità singolare: sopra il capo si nota una sorta di copricapo sovrastato da una crocetta.

Sul lato minore attualmente di destra si affrontano, in posizione rampante, un grifone e un cervo (FIG. 4). Se, come prospettano alcuni studiosi, il grifone allude ad una forza maligna, in netta contrapposizione (così come sono pure rappresentate nel cofanetto queste due creature: una contro l'altra) si pone il cervo che costantemente, nella iconografia medievale, corrisponde ad un simbolo positivo. Esso allude infatti alla figura del catecumeno, del fedele perseguitato e della vittoria del bene sul male. Anche quando è raffigurato contrapposto ad altro animale "negativo" (come ad esempio ad un caprone) la scena simboleggia analogamente il concetto del bene antitetico al male.

Sull'opposto lato minore del cofanetto si contrappongono altre due creature, pure in posizione rampante: l'unicorno e il leone (FIG. 5). In totale analogia, rispetto a quanto si è sopra rilevato circa la faccia del cofanetto, precedentemente descritta, pure in questa immagine l'artista ha voluto rappresentare il contrasto fra il bene e il male. Nella scena in oggetto il felino indica un simbolo negativo: ricordiamo, ad esempio, che san Pietro apostolo identifica il demonio in un leone ruggente.

Per contro, l'unicorno, che secondo la leggenda aveva il potere di purificare tutto ciò che toccava, divenne nel periodo medievale un simbolo della castità e, in particolare, un attributo della Vergine. Venne anche riprodotto a simbolizzare l'Incarnazione. Va inoltre ricordato che l'origine della iconografia dell'unicorno è antichissima e viene collegata al culto della Dea madre-vergine.

Al centro del coperchio sono rappresentate due immagini mostruose contrapposte. Pur se con alcune differenze marginali, le due figure sono sicuramente identificabili in una coppia di demoni, secondo i criteri figurativi manifestati dalla sensibilità degli artisti medievali (FIG. 6). Di questo re del mondo sotterraneo è stata rilevata la discendenza iconografica dal dio Pan o dal satiro dell'antica Grecia: orecchie appuntite, gambe che ricordano quelle di un caprone, piedi con artigli. Del tutto caratteristica è la costanza della espressione stravolta del volto, con la bocca atteggiata ad una smorfia in atto di mostrare i denti, mentre la postura è contorta e la figura alata è pure dotata di una lunga coda. Le dodici piccole imma-

gini che si dispiegano lungo il contorno del coperchio si rifanno, in buona misura, a quelle maggiori sulle quali abbiamo esposto alcuni cenni.

Va sottolineato, quale considerazione di carattere generale circa l'impianto figurativo che si sviluppa sulle facce del cofanetto, come sia costantemente presente la contrapposizione simbolica fra il bene e il male, fra la salvezza e la dannazione eterna, secondo schemi che trovarono larga rispondenza nel periodo medievale. Fra i tanti esempi proponibili di tradizioni leggendarie, circa la lotta fra la virtù e il maligno, si può ricordare un episodio, tratto dalla vita di Siro (protovescovo di Genova vissuto nel secolo IV), narrazione composta fra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo⁽⁷⁾. Si narra che, essendo la città ligure afflitta dalla presenza di un mostruoso serpente, detto basilisco, che annidato in un pozzo ammorbava l'aria con il suo mefitico respiro, il santo, dopo avere trascorso tre giorni preparatori nel digiuno e nella preghiera, si calò in detto profondo cunicolo ed esorcizzò l'animale, descritto quale creatura "dall'aspetto terribile, con il capo crestato come un gallo" e lo riportò domato e ammansito in superficie, raggomitato nel secchio con cui il vescovo si era calato nel pozzo. L'intento dell'agiografo fu quello di presentare il presule nella doppia veste di evangelizzatore e di difensore della comunità.

Per meglio focalizzare l'immagine sulla realtà culturale e culturale in cui venne realizzato questo cofanetto, merita ricordare che, mentre in epoche più antiche l'inserimento di figurazioni animalesche o mostruose, nel contesto iconografico cristiano, era considerato inaccettabile dalla gerarchia ecclesiastica, principiando dall'inizio del secondo millennio si registrò un vistoso cambiamento ideologico.

"Tra XII e XIII secolo il meraviglioso irromperà nuovamente, con tutta la sua potenza, nella letteratura d'Occidente, non più solo ecclesiastica, ma anche laica. Una volta raggiunta questa diffusione e solidità che le permette di guardare con meno timore alle radici pagane della religiosità europea, infatti, la Chiesa non avrà più motivi di erigere barriere contro il meraviglioso, ormai addomesticato e trasmutato, da retaggio di arcane credenze, in frutto dell'infinita opera di Dio"⁽⁸⁾.

In ordine allo zooforo, raffigurato all'esterno del cofanetto in cuoio qui considerato, si può segnalare, per confronto, lo schema con l'elenco di questo tipo d'immagini derivato dall'analisi delle settantacinque formelle, con detto tema, presenti sulle pareti del battistero di Parma⁽⁹⁾. Troviamo infatti, rispetto alle figure delle quali abbiamo sopra parlato, i seguenti analoghi soggetti: drago alato con faccia umana; grifone; testa di uomo con berretto; centauro; leone; cervo; basilisco, con corpo di drago e testa di uccello; basilisco, con corpo di drago e testa di gallo; unicorno; satiro; mostro alato con volto umano; drago. Oltre a ciò il repertorio continua con una ulteriore serie di formelle scolpite recanti immagini fantastiche e mostruose: quasi un riepilogo dello zooforo tardomedievale.

Da un punto di vista stilistico, le immagini realizzate sulla cassetta in cuoio risultano lontane rispetto alla creatività del periodo prettamente romanico. Le figure hanno ormai perduto quella forte corposità che ancora si ritrova in immagini, solo formalmente simili, databili fra i secoli XII e XIII. Analogamente, le creazioni



FIG. 4 - Uno dei due lati minori della cassetta: grifone e cervo.



FIG. 5 - Il secondo lato minore della cassetta: unicorno e leone.



FIG. 6 - Coperchio della cassetta: al centro, due demoni; attorno, dodici figure simboliche.

fitomorfe che compongono le cornici dell'elegante simplegma sono del tutto differenti, nel loro sottile e lieve incurvarsi, dai gonfi e massicci anelli fogliacei che ornano ad esempio i portali delle chiese romaniche.

Questa complessa e ariosa concezione, sulle facce del cofanetto, che inquadra figure slanciate e flessuose, ricorda in parte certe configurazioni araldiche tipiche del periodo gotico e indirizza l'epoca della esecuzione dell'elaborato verso una fase iniziale del secolo XV. La relativa temperie culturale e le modalità di realizzare le immagini potrebbero riferirsi più ad una tradizione francese che non, ad esempio, italiana.

Resta da sciogliere il quesito circa le finalità d'uso a sèguito delle quali sarebbe stato commissionato questo raffinato e figurativamente complesso, oltre che per certi versi tematicamente oscuro, cofanetto in cuoio lavorato.

Non esistono dubbi, quale prima considerazione in merito al sopra citato quesito, circa il fatto che la committenza non poté essere che di carattere ecclesiastico. La citata concezione esoterica che permea tutta l'ornamentazione dell'oggetto è assolutamente incompatibile rispetto agli schemi decorativi di un elaborato a carattere laico: ciò anche se il proprietario fosse stato un eventuale personaggio non religioso ma avvezzo a trattare temi simbolici così complessi e oscuri per i profani.

Appare altrettanto palese come sia da escludersi l'uso di questo cofanetto in relazione a riti consuetamente liturgici o devozionali: l'elaborato non è pensabile quale reliquiario (come ci conferma l'apparato figurativo "mostruoso"), né come contenitore per il trasporto del Viatico agli infermi (si tratta di un oggetto troppo grande, oltre che non adatto per tale scopo, e dalla decorazione non pertinente), ma neppure per custodire oggetti liturgici da usare durante la messa (la qualità delle figurazioni è decisamente eccessiva).

L'ipotesi che appare più attendibile è quella collegata proprio alle caratteristiche figurative delle ventiquattro immagini, ove il bene e il male, la salvezza e la dannazione, il peccato e la redenzione si contrappongono in un *continuum* simbolico senza fine.

Intendiamo riferirci, in sostanza, ad un contenitore destinato in origine a custodire oggetti particolari, usati dal ministro del culto in nome della chiesa cristiana, di valore apotropaico, anche nel senso del termine greco di "allontanare" e di "annullare" una influenza maligna. Lo scongiuro, o esorcismo, avveniva infatti mediante formule, gesti, oggetti e il personaggio sacerdotale investito da un potere sacro, in forza di questo, poteva scacciare una potenza avversa, diabolica o maligna. Come è noto, si tratta di un rito semplice sacramentale, non di un sacramento e può essere di tipo solenne o semplice, a seconda che si tratti di liberare dal demonio persone possedute o di imporre alla forza diabolica, semplicemente, di cessare d'infestare persone o cose.

Ci pare quindi, in conclusione, che l'aver accentrato l'attenzione su questo sconosciuto e inedito oggetto, peraltro di alto interesse culturale e culturale (oltre che di oggettiva rarità), possa costituire un primo contributo utile per l'ampliamento della valutazione di questo settore dei musei milanesi dedicato ai cuoi artisticamente lavorati.

- ⁽¹⁾ G.G. BELLONI, *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1966.
- ⁽²⁾ F. ROGGIANI, *Il Castello di Milano. Guida storico-artistica*, edizione Di Lauro, Milano s.d.
- ⁽³⁾ C. ALBERICI, *Cuoi artistici*, in *Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano 1975, pp. 127-133.
- ⁽⁴⁾ L'oggetto (Inv. Cuoi N. 6) reca un cartellino con la dicitura "Museo Artistico e Archeologico" ed un altro con la scritta "Acquisto Scuola da Paolino de Bruck L. 500".
- ⁽⁵⁾ A titolo di confronto puramente episodico possiamo rimandare alle osservazioni che abbiamo riportato in merito al sistema originario di chiusura della cassetta, coperta da un coperchio a cuspide, già contenente reliquie dei santi Cipriano e Giustina (O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano 1993, pp. 22-26). In tale elaborato venne tardivamente adattata una serratura e furono applicati due cardini, così come è avvenuto nell'esemplare qui esaminato; va tuttavia osservato che il primitivo sistema di chiusura del reliquiario prevedeva solo quattro pioli lignei a incastro, già sporgenti inferiormente dal coperchio e destinati ad essere inseriti in una quaterna di fori presenti nella bordura superiore orizzontale della cassetta.
- ⁽⁶⁾ Questa distinzione ha attualmente un valore di ordine meramente pratico, in quanto non ci è noto se, in origine, il cofanetto avesse un *recto* e un *verso*; si è quindi indicato come fronte il lato con la serratura e come retro quello con le cerniere.
- ⁽⁷⁾ *Vita sancti Syri episcopi Genuensis*, in *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, 2 voll., Bruxelles 1898-1901, 7973, in "Acta Sanctorum", ed. Padri Bollandisti, Iunii VII, 5, p. 441.
- ⁽⁸⁾ E. ANTI, *Santi e animali nell'Italia padana (secoli IV-XII)*, in *Biblioteca di storia agraria medievale*, 15, Bologna 1998, p. 241.
- ⁽⁹⁾ Si veda lo schema riassuntivo in: M. CHELLI, *Manuale dei simboli dell'arte. Il Medioevo*, Roma 2003, p. 109.

IL PRESEPE DI TROGNANO. NOTA DI STUDIO SULL'ARCHITETTURA

Giovanni Battista Sannazzaro*

Nell'intensa giornata di studio dedicata a *Opere insigni per la divozione e per il lavoro*⁽¹⁾ non sono mancate riflessioni critiche anche sullo sfondo architettonico del *Presepe*, rilievo ligneo policromo del cosiddetto Maestro di Trognano (FIG. 1), forse ravvisabile, secondo la Binaghi Olivari⁽²⁾, in Bartolomeo da Como.

Databile fra 1485/90 e proprietà dell'Amministrazione dell'Azienda di Servizi alla Persona "Golgi Redaelli" di Milano, l'opera si trova, oggi, in deposito presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.

La derivazione dall'architettura 'moderna' nelle forme bramantesche e, segnatamente, dall'incisione Prevedari, del 1481 (FIG. 2), già suggerita dalla stessa Binaghi Olivari, era precisata, nella suddetta giornata di studio, da Elena Caldara nel motivo del rosone centrale, mentre Giovanni Romano proponeva, per la stessa costruzione architettonica 'all'antica' nello sfondo, di rivolgere l'attenzione anche a un quadro culturale più remoto.

Condividendo tali indicazioni, si offre alla discussione degli studiosi un disegno restitutivo dello sfondo architettonico in esame⁽³⁾ (FIG. 3).

Quest'ultimo appare costituito dal tema, consueto nella rappresentazione della *Natività*, dell'architettura antica distrutta, in contrapposizione al trionfo del Cristianesimo.

Lo sfondo del *Presepe* presenta un tratto di rigoroso telaio architettonico, costruito in blocchi di pietra, a disegno fortemente inciso, su due ordini, con paraste toscane e trabeazione, in rovina.

Dal rilevato oggetto delle modanature conseguono effetti illusionistici e architettonici, grazie ai quali la scena rappresentata appare delimitata ed inquadrata da una cornice costruita.

Allo 'strabanzo' delle paraste corrispondono infatti, in primo piano, due grandi piloni, dai quali sopravanzano alcuni frammenti di una parete lapidea.

Grazie a quest'ultima, si può pensare all'illustrazione di quanto rimane di un caveau, dove le inquadrature degli spazi vuoti situano le immagini rappresentate in uno spazio diverso, rispetto a chi osserva, entro un'antichità ancora più remota.

All'interno di tale spartizione architettonica gigante, è situata, e parzialmente appoggiata, la capanna.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Raccolte Extraeuropee
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIX - Anno XXXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2005

- (1) G.G. BELLONI, *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1966.
- (2) F. ROGGIANI, *Il Castello di Milano. Guida storico-artistica*, edizione Di Lauro, Milano s.d.
- (3) C. ALBERICI, *Cuoi artistici*, in *Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano 1975, pp. 127-133.
- (4) L'oggetto (Inv. Cuoi N. 6) reca un cartellino con la dicitura "Museo Artistico e Archeologico" ed un altro con la scritta "Acquisto Scuola da Paolino de Bruck L. 500".
- (5) A titolo di confronto puramente episodico possiamo rimandare alle osservazioni che abbiamo riportato in merito al sistema originario di chiusura della cassetta, coperta da un coperchio a cuspide, già contenente reliquie dei santi Cipriano e Giustina (O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano 1993, pp. 22-26). In tale elaborato venne tardivamente adattata una serratura e furono applicati due cardini, così come è avvenuto nell'esemplare qui esaminato; va tuttavia osservato che il primitivo sistema di chiusura del reliquiario prevedeva solo quattro pioli lignei a incastro, già sporgenti inferiormente dal coperchio e destinati ad essere inseriti in una quaterna di fori presenti nella bordura superiore orizzontale della cassetta.
- (6) Questa distinzione ha attualmente un valore di ordine meramente pratico, in quanto non ci è noto se, in origine, il cofanetto avesse un *recto* e un *verso*; si è quindi indicato come fronte il lato con la serratura e come retro quello con le cerniere.
- (7) *Vita sancti Syri episcopi Genuensis*, in *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, 2 voll., Bruxelles 1898-1901, 7973, in "Acta Sanctorum", ed. Padri Bollandisti, *Iunii* VII, 5, p. 441.
- (8) E. ANTI, *Santi e animali nell'Italia padana (secoli IV-XII)*, in *Biblioteca di storia agraria medievale*, 15, Bologna 1998, p. 241.
- (9) Si veda lo schema riassuntivo in: M. CHELLI, *Manuale dei simboli dell'arte. Il Medioevo*, Roma 2003, p. 109.

IL PRESEPE DI TROGNANO. NOTA DI STUDIO SULL'ARCHITETTURA

Giovanni Battista Sannazzaro*

Nell'intensa giornata di studio dedicata a *Opere insigni per la divozione e per il lavoro*⁽¹⁾ non sono mancate riflessioni critiche anche sullo sfondo architettonico del *Presepe*, rilievo ligneo policromo del cosiddetto Maestro di Trognano (FIG. 1), forse ravvisabile, secondo la Binaghi Olivari⁽²⁾, in Bartolomeo da Como.

Databile fra 1485/90 e proprietà dell'Amministrazione dell'Azienda di Servizi alla Persona "Golgi Redaelli" di Milano, l'opera si trova, oggi, in deposito presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.

La derivazione dall'architettura 'moderna' nelle forme bramantesche e, segnatamente, dall'incisione Prevedari, del 1481 (FIG. 2), già suggerita dalla stessa Binaghi Olivari, era precisata, nella suddetta giornata di studio, da Elena Caldara nel motivo del rosone centrale, mentre Giovanni Romano proponeva, per la stessa costruzione architettonica 'all'antica' nello sfondo, di rivolgere l'attenzione anche a un quadro culturale più remoto.

Condividendo tali indicazioni, si offre alla discussione degli studiosi un disegno restitutivo dello sfondo architettonico in esame⁽³⁾ (FIG. 3).

Quest'ultimo appare costituito dal tema, consueto nella rappresentazione della *Natività*, dell'architettura antica distrutta, in contrapposizione al trionfo del Cristianesimo.

Lo sfondo del *Presepe* presenta un tratto di rigoroso telaio architettonico, costruito in blocchi di pietra, a disegno fortemente inciso, su due ordini, con paraste toscane e trabeazione, in rovina.

Dal rilevato oggetto delle modanature conseguono effetti illusionistici e architettonici, grazie ai quali la scena rappresentata appare delimitata ed inquadrata da una cornice costruita.

Allo 'strabanzo' delle paraste corrispondono infatti, in primo piano, due grandi piloni, dai quali sopravanzano alcuni frammenti di una parete lapidea.

Grazie a quest'ultima, si può pensare all'illustrazione di quanto rimane di un caveo, dove le inquadrature degli spazi vuoti situano le immagini rappresentate in uno spazio diverso, rispetto a chi osserva, entro un'antichità ancora più remota.

All'interno di tale spartizione architettonica gigante, è situata, e parzialmente appoggiata, la capanna.



FIG. 1 - Maestro di Trognano (Bartolomeo da Como?), *Presepe di Trognano*.
Azienda di Servizi alla Persona "Golgi Redaelli", Milano,
in deposito presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano.

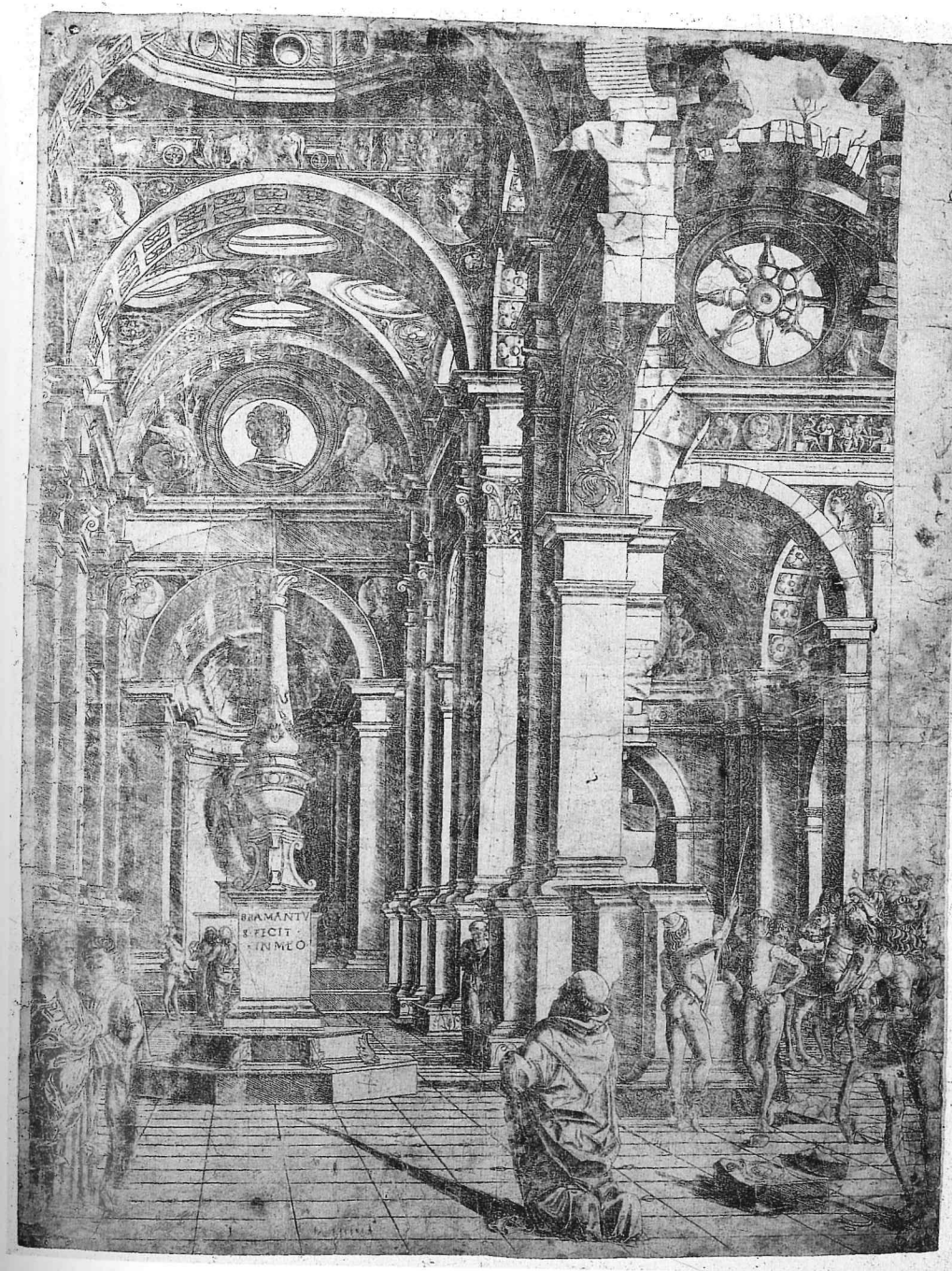


FIG. 2 - *Incisione Prevedari*,
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

Oltre che da un tronco confitto nel terreno, a destra, la tettoia in paglia di questa capanna è sostenuta da travi orizzontali, insistenti a loro volta sia su una parete ugualmente lapidea, sempre verso destra, sia su un frammento murario gigante, sopravanzante al centro, in primo piano.

Anche la suddivisione architettonica dello spazio narrativo, così come delineata, corrisponde certamente alle idee innovative già diffuse dell'incisione Prevedari.

Nel contempo, si avanza ora l'ipotesi d'individuare, nel disegno del fabbricato monumentale, un riferimento filologico a quelle "finte aperture di tipo distaccato" descritte circa un quarantennio prima da Leon Battista Alberti, nel *De re aedificatoria*, sul modello del testo di Vitruvio, così come saranno più tardi illustrate (1550) dai legni della prima edizione⁽⁴⁾ (FIG. 4).

Con "pietre di grandi dimensioni, di struttura compatta, uguali tra loro, di qualità sceltissima e rara ... talvolta si addossa una parete a un'altra ... e si foggia un tipo particolare di apertura, che non ha funzione di passaggio ... onde la si potrà chiamare finta apertura". Nell'archetipo "distaccato ... ad ogni colonna discosta ... si farà corrispondere una colonna a pianta quadrata del tipo a rilievo", dove l'architrave non deve correre in una linea diretta, continua da un capo all'altro del muro, bensì piegarsi ortogonalmente, ad angolo retto, in corrispondenza delle colonne (libro sesto, capitolo XII)⁽⁵⁾.

Se, in questa citazione all'antico, il telaio costituito da doppio ordine monumentale può far pensare anche allo schema architettonico generale dell'arco di trionfo, nel *Presepe* di Trognano si rivela, però, assente l'accenno a temi diffusissimi, altresì nella stagione bramantesca, quali il motivo dell'arcata o l'inserimento di ornati.

Così, il ricco carattere decorativo connotante l'intera rappresentazione dello stesso *Presepe* appare inquadrato da un'architettura romana, disegnata con rigoroso riferimento filologico all'antichità.

Diversi ed anche precisi erano, infatti, per l'imitazione antiquaria, i riferimenti modellistici all'epoca disponibili, in particolare a Milano⁽⁶⁾.

In questo quadro culturale, nel *Presepe*, alla mitica capanna vitruviana, modello ligneo della futura fabbrica lapidea, possono inoltre corrispondere anche le travi del tetto rustico, la cui sovrapposizione, o coincidenza al livello inferiore, con la trabeazione gigante sembrano alludere altresì ad una mimesi analogica.

Per la verosimiglianza del racconto, diversa è la scala dimensionale fra queste due costruzioni, in un'alterazione proporzionale a vantaggio di un'apparente visione corretta.

Senza antinomia nella generale rappresentazione prospettica del *Presepe*, due spazi diversi sono infatti definiti dalla convergenza delle ortogonali rispettivamente rilevabili in ciascuna architettura.

Nella costruzione maggiore (FIG. 5), il punto di fuga ricade al centro – nel mezzo di una lesena – di un quadrato ideale, delimitato dal pilone centrale (lato sinistro) e dal limite della rovina (verso destra) con linee accennate anche dal braccio della Madonna, forse per questo motivo presentante una leggera forzatura compositiva, e dal pastore astante.

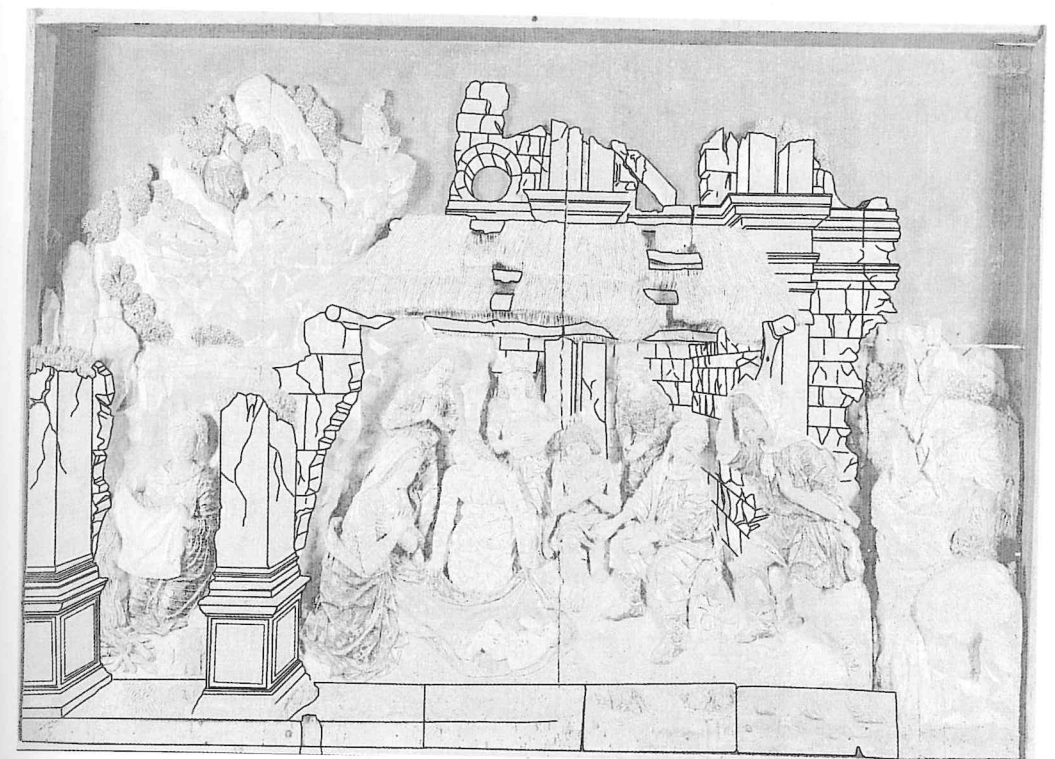


FIG. 3 - *Presepe di Trognano*, disegno restitutivo dello sfondo architettonico (di Alberto Ambrosini ed Andrea Cattolico).

Se al diadema dell'angelo musicante, al centro, convergono, invece, i raggi ottici definiti dai corsi dei filari lapidei costituenti il muretto della capanna (FIG. 6), alla testa del Bambino corrisponde una linea di prolungamento condotta dalle lesene centrali.

La seconda fuga prospettica, minore verso destra e corrispondente alla capanna, risulta dunque sovrastata dalla costruzione maggiore, e consente lo stratagemma di affiancare all'architettura figure umane di notevole dimensione.

Nel contempo, alla precisione degli elementi architettonici e dei tracciati prospettici corrispondono la finitezza ed il dettaglio nella definizione delle figure.

Simile tecnica rappresentativa può altresì ricondursi al fatto che gli scultori lombardi, fra Quattro e Cinquecento, avevano, allo stesso tempo, una formazione e un'attività come architetti⁽⁷⁾, così come, pure, alla speciale modalità lavorativa dei medesimi artisti, con la loro attitudine, non infrequente, a consociarsi⁽⁸⁾, come confermano, in particolare, anche i progetti allegati ad atti notarili relativi a contratti per un altare o per un monumento sepolcrale⁽⁹⁾.

In sintonia con un'altra opera attribuita al Maestro di Trognano, l'*Adorazione dei pastori* al Victoria and Albert Museum di Londra⁽¹⁰⁾, anche nel *Presepe*, all'interno di un'illustrazione poco naturalistica del paesaggio, le montagne dello sfondo sembrano entrare nell'architettura.

In questa rappresentazione, entro il doppio schema prospettico del *Presepe*, alla Passione devono alludere rappresentazioni delimitate dall'architettura maggiore: la servente, nel vuoto fra i due piloni di sinistra che più voci, durante la giornata di studio, hanno accostato al tema della Veronica; del pari, sul lato addotto, esternamente al limite della costruzione in rovina, i due alberi, l'uno abbattuto, e l'altro a forma di ypsilon, possono ricordare, rispettivamente, la croce, e la scelta fra il bene e il male, determinazione umana occorrente per vivere⁽¹¹⁾.

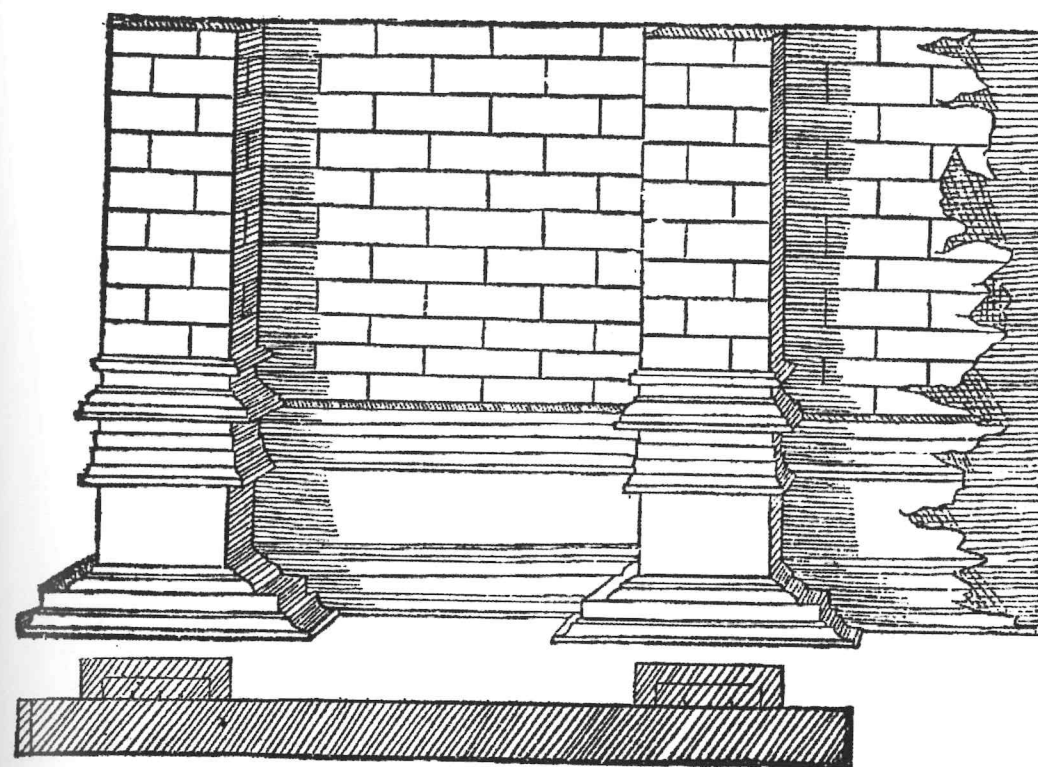


FIG. 4 - Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Libro VI, cap. XII, ed. Bartoli, Firenze 1550: *Disposizione dei pilastri 'a rilievo'*.

* Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano

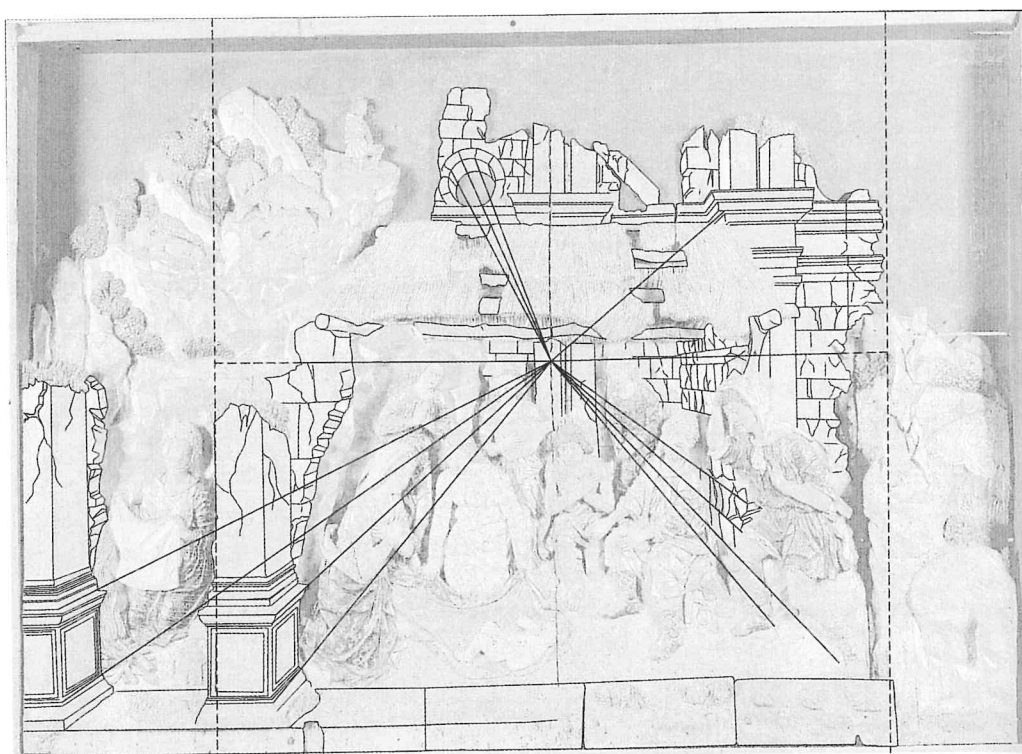


FIG. 5 - *Presepe di Trognano*, costruzione prospettica maggiore.

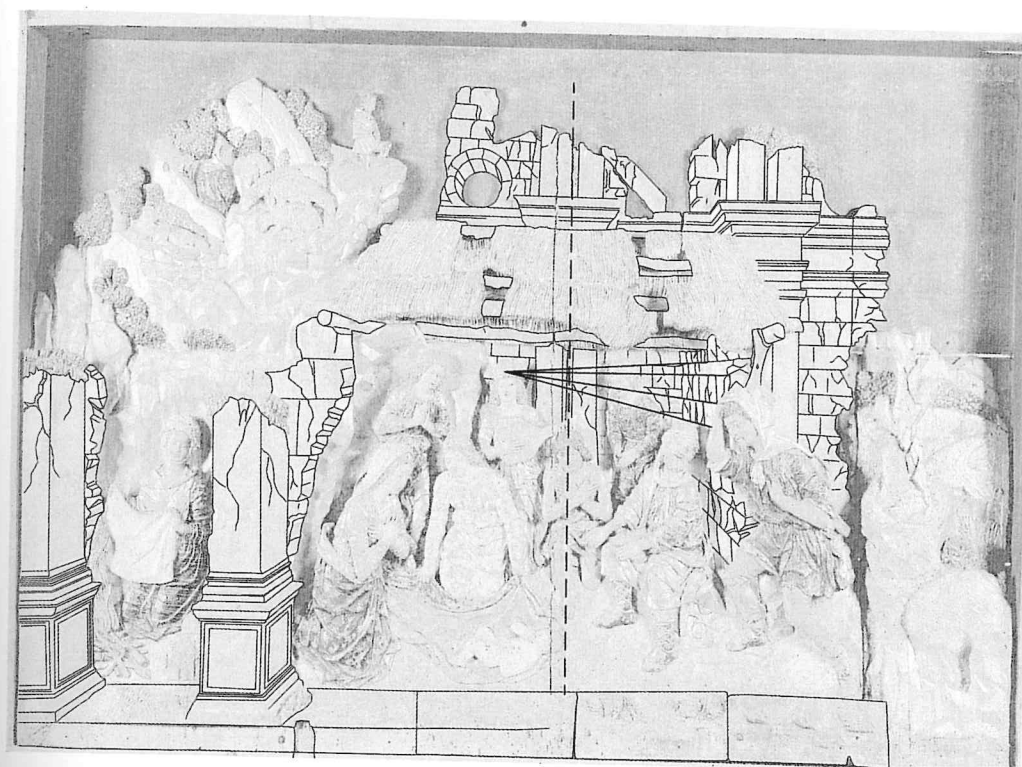


FIG. 6 - *Presepe di Trognano*, costruzione prospettica minore.

NOTE

- (1) Milano, Castello Sforzesco, Sala Consultazione della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, 17 marzo 2005.
- (2) M.T. BINAGHI OLIVARI, in *Il tesoro dei poveri*, Milano, 2001, pp. 425-7.
- (3) La mia gratitudine agli autori dei disegni, Alberto Ambrosini ed Andrea Cattolico.
- (4) Prima edizione torrentiniana della traduzione del Bartoli, pubblicata a Firenze nel 1550.
- (5) L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi-P. Portoghesi, Milano, 1966.
- (6) Anche L. PATETTA, *L'architettura nelle sculture dell'Amadeo e della sua cerchia*, in *Giovanni Antonio Amadeo e la scultura del suo tempo*, atti del Convegno, Pavia, 1993, p. 245.
- (7) Anche G. BORA, *Indicazioni sul disegno lombardo fra Quattro e Cinquecento*, *Ibidem*, p. 565.
- (8) Come confermato in R.W. SCHOFIELD-J. SHELL-G. SIRONI a cura di, *Giovanni Antonio Amadeo. Documents/I documenti*, Como, 1989.
- (9) Anche M. OLIVARI, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Milano 1982, pp. 118-21.
- (10) BINAGHI OLIVARI 2001, p. 426.
- (11) Anche G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, 1984, pp. 30-1.

RACCOLTE EXTRAEUROPEE

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Raccolte Extraeuropee
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIX - Anno XXXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2005

NOTE DI DOCUMENTAZIONE SU ALCUNI TESSUTI PREISPANICI DELLA COLLEZIONE FEDERICO BALZAROTTI

Michele Silani

Introduzione

Nel 2001 gli eredi del noto collezionista di arte preispanica del Perù, il milanese Federico Balzarotti, donarono, alle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco di Milano, circa 200 reperti tra i quali un nucleo di 90 tessuti precolombiani⁽¹⁾. Con l'arrivo di questa raccolta, Milano diventava una dei più importanti centri di conservazione per i tessili preispanici in Italia. Si rendeva per tanto urgente un lavoro di riordino dei magazzini, con lo scopo di accogliere i delicati tessuti archeologici che, per motivi di conservazione, non potevano essere esposti in maniera continuativa. Le esigenze di conservazione della notevole quantità dei reperti e insieme la necessità di concepire un sistema di immagazzinaggio che permettesse una rapida movimentazione delle opere destinate a ruotare spesso in esposizione, hanno stimolato la Direzione delle Raccolte Extraeuropee a intraprendere un riordino del reparto tessile che è avvenuto contestualmente all'avvio di una schedatura elettronica e ad una campagna fotografica di alta definizione in formato digitale.

Documentazione

Durante la fase di documentazione fotografica e di schedatura digitale, si è sperimentata, su 5 tessuti di ambito culturale omogeneo (di tradizione chancay⁽²⁾), una tecnica di documentazione grafica utilizzata di norma per il rilievo architettonico ed il rilievo archeologico: il fotoraddrizzamento tramite il software MSR della Rollei. Questa tecnica permette la trasformazione di riprese fotografiche prospettiche di oggetti piani in proiezioni ortogonali in scala⁽³⁾.

In questo modo è stato possibile, senza entrare in contatto con l'opera, effettuare un rilievo metrico e vettoriale di dettaglio senza sovrapporre dei supporti per effettuare il disegno dell'iconografia rappresentata nell'opera: il problema si presenta di particolare rilevanza sia per la fragilità dei tessuti sia per le grandi dimensioni di

alcune opere. Tramite le riprese fotografiche prospettiche si è ottenuta una precisa riproduzione del disegno che ha il vantaggio della scalabilità e della massima precisione a prescindere dalla scala della rappresentazione. Naturalmente tale tecnica vale esclusivamente per la documentazione dei tessuti dipinti dove il disegno non è dato dall'intreccio dei diversi fili colorati⁽⁴⁾, e si è rivelata anche di grande utilità per la documentazione delle decorazioni a tutto tondo sui vasi in ceramica a linee fini moche (I-IX d.C.), i cui disegni sono di difficile lettura senza uno svolgimento in piano.

Si presentano di seguito alcune considerazioni sui tessuti dipinti di tradizione chancay e delle schede sintetiche dei tessuti dipinti chancay della Collezione Balzarotti con un esempio della documentazione grafica ottenuta dai fotoraddrizzamenti.

Cenni sulla tradizione chancay

I tessuti studiati⁽⁵⁾ appartengono alla produzione tessile della costa centrale del Perù e si datano con un arco cronologico definito Periodo Intermedio Recente (X-XV sec. circa). Una delle tradizioni della costa che si svilupparono in questo periodo è quella dei Chancay, dal nome dell'omonima valle.

I dati maggiormente significativi per la conoscenza della produzione tessile della tradizione Chancay provengono dallo studio dei materiali ritrovati durante gli scavi delle sepolture delle necropoli della costa centrale del Perù effettuati a partire dalla fine del XIX secolo (si veda nota 2). La necropoli più importante da questo punto di vista è quella di Ancón situata 42 Km. circa a nord di Lima tra le valli dei fiumi Chillón e Chancay. I materiali rinvenuti nelle sepolture hanno restituito una grande quantità di tessuti databili tra l'Orizzonte Medio (600 d.C.) ed il periodo della conquista (1534 d.C. circa). Dopo i primi scavi nella zona iniziati nel 1875 da parte di due geologi tedeschi, Wilhelm Reiss e Alphons Stübel⁽⁶⁾, si sono susseguiti vari studi e scavi *in situ* nelle valli contigue, atti alla comprensione dello sviluppo delle popolazioni che si stanziarono in queste zone.

Durante il periodo di utilizzo della necropoli di Ancón, la tipologia principale di deposizione dei corpi è quella dei *fardos*. Il corpo del defunto veniva avvolto in una serie di tessuti, garze o cordami e veniva calato in tombe a fossa. Con il variare del tempo, cambiarono anche le forme delle tombe in cui venivano interrati i corpi, la posizione degli stessi ed il numero di persone che venivano deposti nella medesima sepoltura. Spesso venivano poste al di sopra dei *fardos* delle maschere che riproducevano la forma e le sembianze della testa di un essere umano chiamate *false-teste*. Esse potevano essere in metallo o in legno e avvolte in fasce di tessuto.

I materiali più utilizzati nella produzione tessile di questa fase furono le fibre della lana dei camelidi e il cotone. È stato notato come l'utilizzo della lana dei camelidi fosse più diffusa tra le popolazioni della costa nell'Orizzonte Medio (600-1000 d.C.) e subì una drastica diminuzione nel Periodo Intermedio Recente⁽⁷⁾. Le cause

di questa diminuzione sono ancora poco chiare. Tuttavia nel Periodo Intermedio Recente il cotone divenne una delle fibre più utilizzate per la produzione di tessuti per uso quotidiano, cerimoniale e funerario e le tele di cotone potevano essere decorate con motivi dipinti. Durante gli studi sulle sepolture della necropoli di Ancón si è inoltre notato come nel Periodo Intermedio Recente si accentuò ulteriormente un'attività specializzata di produzione tessile svolta maggiormente dalle donne⁽⁸⁾. Lo studio dei tessuti di cotone dipinti costituisce pertanto una frontiera della ricerca critica per quanto riguarda la nostra conoscenza dell'arte chancay: sia perché tale produzione occupava un posto di rilievo nell'ambito delle attività tessili dei Chancay, sia perché i tessuti dipinti erano uno straordinario supporto per l'espressività artistica di quei popoli in quanto la tecnica del dipingere dava maggiore libertà nel comporre l'iconografia rispetto ai tessuti realizzati con altre tecniche⁽⁹⁾.

I tessuti dipinti della collezione Balzarotti

Il primo dei tessuti studiati (FIG. 1, INV. N. 1318, Raccolte Extraeuropee), è un frammento (cm. 38x84) di una tela di cotone di colore beige con motivi zoomorfi dipinti. L'iconografia rappresenta un essere marino nella parte destra del frammento, alla sua sinistra un piccolo felino e al di sotto una serie di teste di serpente disposte a raggiera. Le decorazioni sono di colore nero per i lineamenti degli esseri rappresentati e di colore marrone e giallo per le altre parti. Utile alla comprensione dell'iconografia di questo frammento può essere il confronto con una tela di cotone, anch'essa dipinta, proveniente da una collezione privata (J. Alex Ciurlizza di Lima⁽¹⁰⁾) dove sono rappresentati un essere marino e un personaggio circondato da una serie di serpenti disposti a raggiera. Inoltre è significativa la presenza, in questo frammento, del piccolo felino rappresentato con la testa vista in modo frontale ed il corpo di profilo. Questo tipo di rappresentazione figura anche tra le iconografie dei tessuti ritrovati ad Ancón durante gli scavi di Reiss e Stübel dove sono raffigurati in questo modo, e con particolare frequenza, felini mitologici in pannelli datati agli inizi dell'Orizzonte Medio. Una probabile datazione per il nostro frammento si porrebbe quindi agli inizi del Periodo Intermedio Recente. Il secondo dei tessuti studiati (FIG. 2, INV. N. 1296, Raccolte Extraeuropee), è una parte di una tela di cotone (cm. 99x103) che rappresenta un motivo cefalomorfo dipinto in colore rosso, marrone chiaro, bianco e verde. Il tessuto è molto degradato e fragile: presenta un ampio fenomeno di depolimerizzazione delle fibre e vaste lacune sul lato destro e sugli angoli. Viste le dimensioni ed il motivo iconografico di questa tela, possiamo ipotizzarne un utilizzo come tavola funeraria. Infatti, alcune tavole funerarie ritrovate ad Ancón, utilizzate durante un arco cronologico che va dall'Orizzonte Medio fino al Periodo Intermedio Recente⁽¹¹⁾, presentano spiccate somiglianze nella forma e nell'iconografia. Un'altra ipotesi di funzione per questo frammento potrebbe essere quella di involucro di un piccolo *fardo* o addirittura di una falsa-testa.



FIG. 1 - *Frammento di tela di cotone* (cm. 38x84), inv. n. 1318, Raccolte Extraeuropee, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

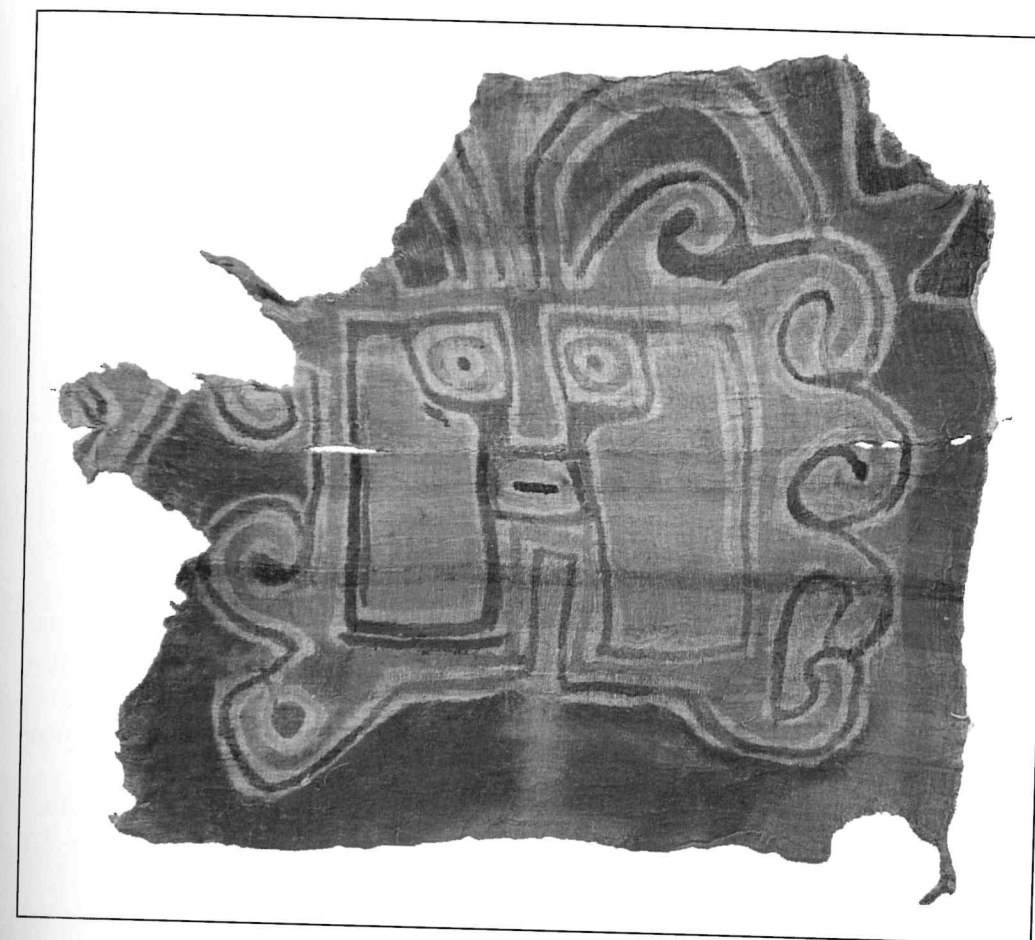


FIG. 2 - *Frammento di tela di cotone* (cm. 99x103), inv. n. 1296, Raccolte Extraeuropee, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

Il terzo tessuto analizzato (FIG. 3, INV. N. 1285, Raccolte Extraeuropee), è anch'esso una tela di cotone dipinta che si distingue rispetto alle altre per le sue grandi dimensioni (cm. 190x140). Anche in questo caso si tratta di un oggetto molto degradato cucito in epoca moderna su supporto di stoffa.

Date le grandi dimensioni e la fragilità del tessuto, la tecnica di documentazione tramite fotoraddrizzamento è stata utile per realizzare uno studio iconografico senza effettuare movimentazione dell'opera. La documentazione fotografica e il successivo rilievo (FIG. 4) hanno permesso di mettere in evidenza la frammentarietà della tela che, nonostante sia cucita su unico supporto, è un *collage* di vari frammenti di un unico tessuto dei quali non conosciamo la collocazione originale. Il motivo iconografico rappresenta figure antropomorfe e ornitomorfe di colore marrone sopra una tela beige. I personaggi hanno mani e piedi rivolti verso l'esterno, corpo e viso disposti frontalmente con il fallo in evidenza. Presentano inoltre un grande copricapo con elementi verticali, probabilmente piume. Gli uccelli sembrano beccare i personaggi antropomorfi. Questo tipo di iconografia ha pochi riscontri documentali tra la tradizione della costa centrale, soprattutto se consideriamo che nei tessuti ritrovati ad Ancón raramente sono rappresentati esseri umani⁽¹²⁾. I diversi elementi iconografici che si trovano nel pannello richiamano i motivi della fertilità: per esempio il fallo di grandi dimensioni e gli uccelli. Per le popolazioni costiere dell'area andina il guano che gli uccelli lasciavano sulle coste era utilizzato come fertilizzante agricolo⁽¹³⁾.

Il tema del supplizio inoltre è coerente con quello dell'esaltazione della fertilità: tale legame è ben conosciuto nella letteratura archeologica e antropologica dei contesti amerindiani⁽¹⁴⁾.

Questo tessuto, attribuito in prima istanza alla tradizione Chancay⁽¹⁵⁾, presenta un tema iconografico che ha scarsi, se non nulli, confronti nell'iconografia della produzione tessile della costa centro-settentrionale del Perù preispanico del Periodo Intermedio Recente. Un possibile confronto per stile decorativo e per i colori utilizzati⁽¹⁶⁾ potrebbe effettuarsi con i tessuti prodotti in area amazzonica dalla tradizione Chachapoyas nel medesimo periodo, a tutt'oggi poco studiati.

Gli ultimi due tessuti presi in esame per questa breve rassegna rientrano invece in maniera più chiara nella tradizione chancay delle tele di cotone dipinte. Il primo di essi è illustrato nella fig. 5 (INV. N. 1270, Raccolte Extraeuropee) e il secondo nella fig. 6 (INV. N. 1269, Raccolte Extraeuropee - Civiche Raccolte d'Arte Applicata). Entrambi i tessuti presentano motivi geometrici e serpentiformi e i colori utilizzati sono il nero, il beige, il rosso e l'arancione. In entrambi i casi i manufatti sono molto degradati, con presenza di lacune molto estese e zone combuste. Il motivo del serpente e delle cinture di serpente, che troviamo nei due frammenti, è un motivo tradizionale nell'iconografia preispanica e il suo utilizzo attraverso molti secoli sia sulle ceramiche che sui tessuti⁽¹⁷⁾. Nel nostro caso un possibile confronto può essere effettuato con il motivo iconografico rappresentato su una bot-

tiglia di tradizione chancay ritrovata da Lothrop durante gli scavi a Zapallán (Km 27 circa a nord di Lima). In questa ceramica si rappresenta un essere antropomorfo dal cui capo si diramano due serpenti⁽¹⁸⁾. Tale confronto iconografico avvala un'ipotesi di datazione dei tessuti al Periodo Intermedio Recente.

Alcune considerazioni sulla complessità di uno studio sui tessuti dipinti

Nonostante i tessuti della tradizione chancay siano diffusamente rappresentati nelle collezioni occidentali e delle Americhe, sono ancora molto scarsi gli studi specialistici su questa tradizione tessile e ancora di meno gli studi monografici sui tessuti dipinti. La comprensione di questa tradizione artistica dovrebbe andare ben oltre un'analisi di tipo iconografico: non si può non ricordare come la produzione di tessuti nel Perù preispanico fosse molto abbondante rispetto al mero bisogno di proteggere il corpo dagli agenti atmosferici⁽¹⁹⁾ e che, soprattutto, il tessuto aveva una vera e propria funzione sociale⁽²⁰⁾. L'importanza della tessitura nel Perù preispanico è testimoniata inoltre dalla grande quantità di oggetti legati alla sua produzione ritrovati sia nelle sepolture di uomini sia di donne e bambini di cui la necropoli di Ancón ne è, ancora una volta, un esempio fondamentale.

Nel caso dell'interessante nucleo della collezione Balzarotti, un importante apporto alla conoscenza di questi tessuti potrebbe venire dalle analisi scientifiche dei componenti, che potrebbero gettare luce non solo sulle tecniche di fabbricazione, ma anche sui contesti di utilizzo.

Lo studio preliminare alla stesura del presente lavoro è stato svolto nell'ambito del progetto di riordino delle Collezioni Extraeuropee del Castello Sforzesco iniziato per nuclei a partire dal 2003. Desidero ringraziare il dott. Claudio Salsi (direttore), la dott.ssa Carolina Orsini (conservatore) ed il sig. Fabio Pasi (assistente) per avermi permesso di partecipare, attraverso uno stage formativo in convenzione con l'Università di Bologna, alla fase di riordino che ha coinvolto il settore dei tessuti preispanici delle Raccolte. Desidero inoltre ringraziare le dott.sse Ilaria Pulini e Monica Farneti per i preziosi consigli sulle tecniche e l'iconografia dei tessuti preispanici.



FIG. 3 - *Tela di cotone dipinta* (cm. 190x140), inv. n. 1285, Raccolte Extraeuropee, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

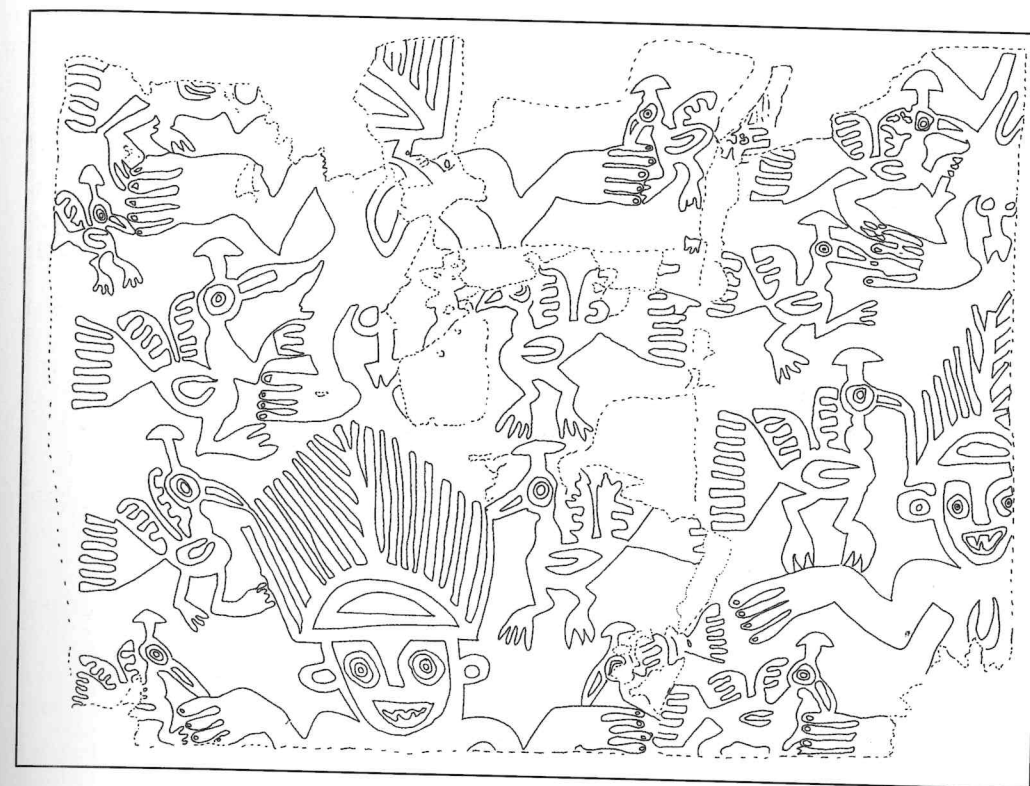


FIG. 4 - *Rilievo metrico della tela di cotone dipinta* (cm. 190x140), inv. n. 1285, Raccolte Extraeuropee, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

- (1) A. AIMI, *Le culture del Perù da Chavín agli Inca. La collezione di Federico Balzarotti al Castello Sforzesco*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2004.
- (2) Per lo studio di questa cultura si vedano, tra gli altri: W.D. STRONG-G. WILLEY, *Archaeological Notes on the Central Coast*, in "Columbia Studies in Archaeology and Ethnology", New York, n. 1., 1943.
M. UHLE, *Die Muschelbühl von Ancon, Peru*, in "XVIIIth International Congress of Americanists", London, 1913, pagg. 22-45.
G. WILLEY, *Excavation in the Chancay Valley*, in "Columbia Studies in Archaeology and Ethnology", New York, n. 3, 1943.
R. RAVINES, *Prácticas funerarias en Ancón*, in "Revista del Museo Nacional", Lima, vol. XLIII, 1977.
R. RAVINES, *Prácticas funerarias en Ancón (segunda parte)*, in "Revista del Museo Nacional", Lima, vol. XLV, 1980.
- (3) F. MANCINI-C. ORSINI-M. STEFANI, *Paesaggio e rappresentazione di aree archeologiche in una valle andina (Chacas-Perù)*, in "Atti della 6 Conferenza Nazionale ASITA (Geomatica per l'ambiente, il territorio e il Patrimonio Culturale)", Perugia, 5-8 novembre 2002.
- (4) Non sostituisce per tanto la *mise en carte*, indispensabile in tutti quei casi in cui è necessaria una documentazione esaustiva delle tecniche utilizzate per costruire il tessuto.
- (5) Lo studio effettuato si è concentrato maggiormente sui motivi iconografici rappresentati ed è ancora in corso uno studio più approfondito sulle tecniche e sui coloranti utilizzati per la loro realizzazione.
- (6) W. REISS-A. STÜBEL, *The Necropolis of Ancón in Peru*, A. Ascher Berlin-London, 1880-1887.
- (7) A. POLLARD ROWE, *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor: Textiles from Peru's North Coast*, The Textile Museum, Washington DC, 1984.
- (8) P. KAULICKE, *Contextos funerarios de Ancón*, PUCP, Lima, 1987.
- (9) Si veda: C. CLAUDIO, *Comunicazione simbolica e contesto storico: breve analisi delle rappresentazioni tessili del Perù*, in "Simboli e tecnica nei tessuti dell'antico Perù", De Luca Editore, 1982, pagg. 17-22 e J.M. UGARTE ELÉSPURU, *Las telas pintadas prehispánicas de la cultura chancay*, in "Tejidos milenarios del Perú", pagg. 537-551.
- (10) A. AIMI (a cura di), *Perù tremila anni di capolavori*, Electa, Milano, 2003.
- (11) P. KAULICKE, *ibid.* fig. 80.
- (12) M.A. YOUNG SÁNCHEZ, *Textiles from Peru's Central Coast 750-1100: The Reiss and Stübel Collection from Ancón*, Tesi di dottorato, Columbia University, 2000, p. 214.
- (13) I. PULINI, *Mondo andino e produzione tessile: i tessuti precolombiani del museo civico di Modena*, in S. DESROSIERES-I. PULINI, *Tessuti precolombiani*, Panini Editore, Modena, 1992, pagg. 15-37.
- (14) E.P. BENSON-A.G. COOK, (a cura di) *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, Texas University Press, 2001.
- (15) Cfr. I tessuti di tradizione Chancay pubblicati in: *Perù, tremila anni di capolavori: pitture, sculture, gioielli, tessuti, arte erotica dalle origini all'impero Inca*, Catalogo della Mostra, Firenze, 2004.
- (16) Si veda per esempio un frammento proveniente da una collezione privata pubblicato in: W.B. CHURCH-R. MORALES GAMARRA, *Tomb Raiders of Eldorado: Conservation Dilemmas on a "New" Archaeological Frontier in Peru*, in "The SAA Archaeological Record", n. 4, 2004, pagg. 24-29.



FIG. 5 - Frammento di tela di cotone (cm. 72x66), inv. n. 1270, Raccolte Extraeuropee, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

- ⁽¹⁷⁾ S.K. LOTHROP-J. MAHLER, *A Chacay Style Grave at Zapallan, Peru: an Analysis of Its Textiles, Pottery and Other Furnishings*, in "Papers of the Peabody Museum of Archeology and Ethnology", Harvard University, Peabody Museum, Cambridge, vol. L, n. 1, 1957, p. 1.
- ⁽¹⁸⁾ S.K. LOTHROP-J. MAHLER, *ibid.*, plate II b.
- ⁽¹⁹⁾ M. CURATOLA, *Comunicazione simbolica e contesto storico: breve analisi delle rappresentazioni tessili del Perù*, in "Simboli e tecnica nei tessuti dell'antico Perù", De Luca Editore, 1982, pagg. 37-42.
- ⁽²⁰⁾ J.V. MURRA, *Formazioni economiche e politiche nel mondo andino*, Einaudi, Torino, 1980 [1975].

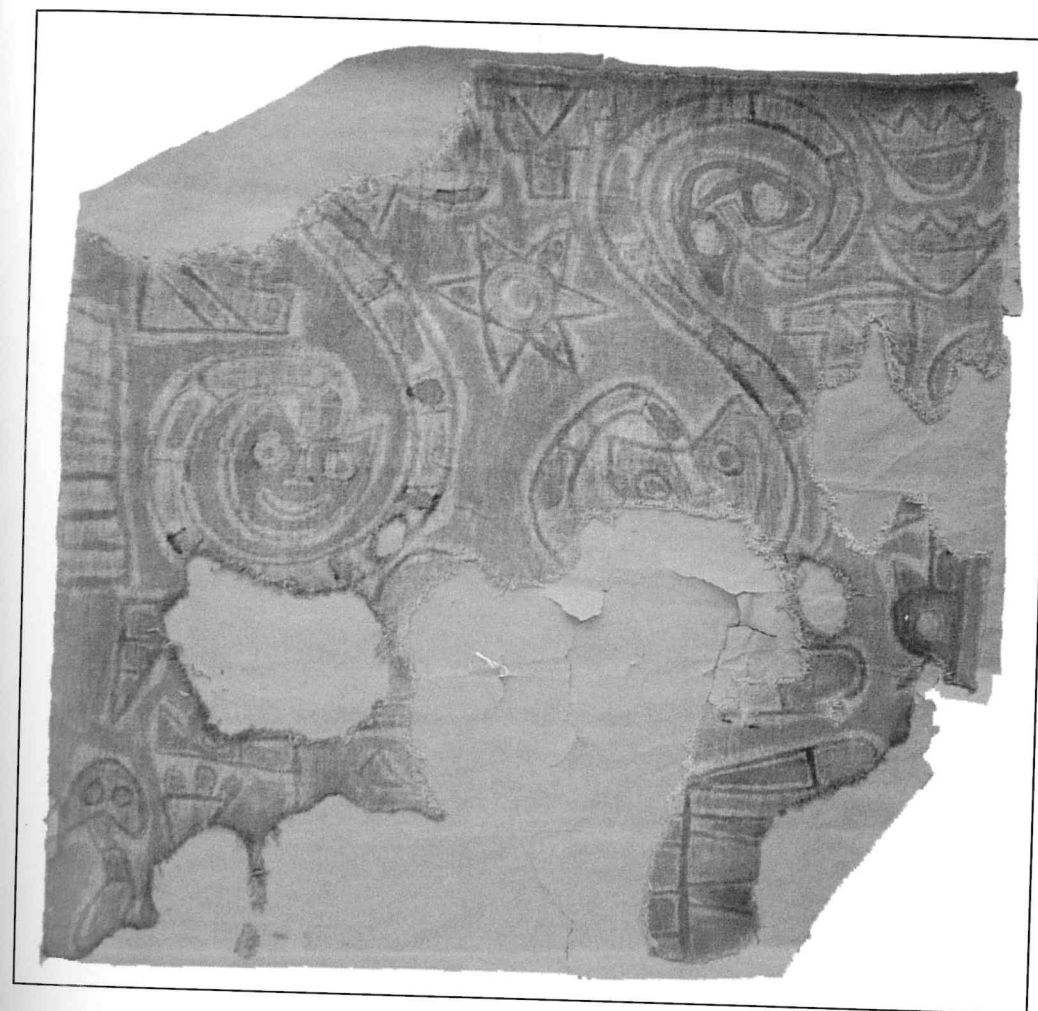


FIG. 6 - Frammento di tela di cotone (cm. 71x73), inv. n. 1269, Raccolte Extraeuropee, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Raccolte Extraeuropee
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIX - Anno XXXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2005

MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

LA REPLICA DI UN CLAVICEMBALO NAPOLETANO CUSTODITO NEL MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI DI MILANO

Un'esperienza di costruzione
con le corde di minugia

Augusto Bonza

Cenni storici

Nel periodo del viceregno, dopo l'epoca di prosperità conosciuta sotto il regime angioino, la città di Napoli entrò in un periodo di progressivo ristagno economico. I nobili, seguendo l'esempio della nuova classe dirigente spagnola, divennero inclini allo sfarzo e al dispregio di qualsiasi attività produttiva. Si affermò quindi un fisco assai pesante, volto a finanziare il lusso della corte e le imprese militari della Corona.

Tuttavia la nobiltà ed il clero acquisirono esenzioni e privilegi attraverso i quali gli Spagnoli si garantirono la fedeltà del ceto dominante. Le tasse gravavano unicamente sul popolo.

Il sistema produttivo impostato sul commercio, già instaurato dagli Angiò, con il dominio spagnolo fu sostituito dall'affermarsi del latifondo, in una sorta di ritorno all'economia feudale.

Singolarmente, a questo decadimento economico non si accompagnò un impoverimento delle vicende artistiche e musicali. Anzi, proprio l'esibita opulenza dei Viceré spagnoli nel XVI secolo stimolò a Napoli una richiesta musicale senza eguali in Europa. Sorsero chiese, confraternite e nuovi palazzi che, su modello della Corte, ospitavano convegni di musica vocale e strumentale. A partire dalla prima metà del Cinquecento apparvero a Napoli ben quattro Conservatori di musica: Santa Maria di Loreto (1537), Sant'Onofrio a Capuana (1578), Pietà dei Turchini (1583) e Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo (1589).

In origine, i Conservatori napoletani nacquero col proposito di ricevere orfani e trovatelli e dar loro un'educazione rivolta all'occupazione artigianale ma, allo stesso tempo, i bambini erano avviati al canto per le funzioni religiose della cappella del Conservatorio. A poco a poco la musica divenne l'attività principale di questi istituti, che plasmarono in seguito compositori e musicisti di somma levatura.

Dal punto di vista artistico a Napoli, come in tutta Italia, si vide nella prima metà del Cinquecento l'evoluzione del gusto rinascimentale quindi, nella seconda metà,

sorse quella corrente, definita "di maniera", che traeva origine dalla lezione dei grandi maestri del periodo precedente.

Le botteghe artigiane, già presenti in quartieri ad esse assegnati durante il governo angioino, trovarono un rinnovato impulso produttivo, rivolto prevalentemente al soddisfacimento dei fasti nobiliari.

In quest'ambito culturale operò la bottega che produsse il clavicembalo oggetto di questo contributo.

Il clavicembalo custodito al Castello Sforzesco

Nel Museo degli Strumenti Musicali di Milano è conservato un clavicembalo fra i più antichi pervenuti alla nostra epoca (FIG. 1). Inventariato dal Museo con il numero 579, fu costruito in una bottega napoletana nella prima metà del XVI secolo. Nel trascorso decennio, alcuni autori⁽¹⁾ misero in evidenza le notevoli affinità costruttive tra questo e altri strumenti, identificando l'esistenza di un'importante bottega cembalaria a Napoli.

L'ambito del clavicembalo è compreso da *do*¹/*mi*¹ (ottava corta) a *do*⁵ con un solo registro di 8'. Nel corso delle sue vicissitudini subì la trasformazione in clavicordo, con la perdita dei salterelli e della loro guida. L'integrità dello strumento rimane tuttavia rilevante; i ponticelli e le loro punte non furono mai spostati e le misure delle corde sono ancora quelle d'origine. Il clavicembalo non ha subito aggiunte di registri, come invece avvenne per altri strumenti pervenuti dello stesso periodo, e la tastiera non mostra segni d'alterazione. Le parti essenziali per un'indagine approfondita delle sue caratteristiche musicali si trovano allo stato d'origine. Sono invece andati persi altri elementi: la catena (di cui sono comunque presenti alcuni frammenti e chiare tracce della posizione originale), la parte inferiore della rosetta, il traversino dei salterelli e la tavola frontale. Gli ultimi due furono sostituiti con pezzi moderni di mano incerta.

Per un periodo della sua storia più remota questo strumento fu usato come claviorgano, come documentato dai fori nel fondo e dalle guarnizioni sotto i tasti.

Sulla superficie inferiore dell'ultimo tasto si legge: *Pratesis in Anno Domini 1537*. Per la grafia non rispondente all'epoca dichiarata e per l'evidente differenza da quella osservabile sui tasti, che si presume originale, tale firma è considerata falsa⁽²⁾. La datazione riportata è però compatibile con l'età, accertata attraverso l'indagine dendrocronologica della tavola armonica d'abete, la quale attribuisce l'anno 1513 come *terminus post quem*⁽³⁾.

Lo stato di conservazione del cembalo originale, nonostante le citate perdite e alterazioni, è in ogni modo apprezzabile e, se messo a confronto con altri strumenti coevi, costituisce una rara eccezione.



FIG. 1 - *Clavicembalo napoletano custodito nel Museo degli Strumenti Musicali di Milano* (inv. n. 579).
Civico Museo degli Strumenti Musicali, Castello Sforzesco, Milano.

Altri strumenti dello stesso gruppo

Quell'insieme di strumenti che John Koster indicò con il nome di *maple group*⁽⁴⁾ (*gruppo dell'acero*), rappresenta in gran parte il frutto di un unico laboratorio di cembalari, attivo a Napoli nei secoli XVI e XVII. Lo strumento custodito a Milano sembra essere il più antico tra i clavicembali pervenuti.

Sono attribuibili a questa tradizione, e in alcuni casi alla stessa bottega, i seguenti strumenti:

Clavicembalo custodito a Milano, Museo degli strumenti musicali inv. n° 579 (cat. n° 447)

Clavicembalo custodito a Buenos Aires, collezione privata

Clavicembalo custodito a Halle, Händelhaus (cat. n° MS 69)

Clavicembalo custodito a Boston, Museum of Fine Arts (Cabot Fund n° 1986.518)

Clavicembalo custodito a New York, Metropolitan Museum of Art (cat. n° 89.4.1231)

Clavicembalo custodito a Berlino, Musikinstrumentenmuseum (cat. n° 4650)

Clavicembalo custodito a Terlizzi, collezione privata

Virginale all'ottava custodito a Vermillion, Shrine to music Museum (cat. n° 4660)

Virginale Alessandro Fabri 1598 custodito a Bologna, collezione privata⁽⁵⁾

Clavicordo custodito a Lipsia, Musikinstrumentenmuseum der Universität (cat. n° 2)

Clavicordo custodito a Lipsia, Musikinstrumentenmuseum der Universität (cat. n° 3)

L'origine napoletana del clavicembalo di Milano

Gli studi sopra citati, che ascrivono l'origine del clavicembalo in esame all'area d'influenza della città di Napoli, presentano tesi difficilmente contestabili. Riassumo qui gli argomenti che hanno generato questa attribuzione.

Le manifeste analogie con gli strumenti pervenuti e firmati da altri autori napoletani in particolare Alessandro Fabri e Onofrio Guarracino, sono state le prime ad essere prese in considerazione. La notevole affinità tra il sistema costruttivo di questi strumenti ed il cembalo di Milano è già un indizio notevole per attribuirne l'origine.

Caratteristiche tipiche dei clavicembali costruiti nelle botteghe napoletane sono l'estensione delle fasce dello strumento oltre la superficie inferiore del fondo, la modanatura del listello della tastiera e della tavola frontale "a pannello" (incavate direttamente nel legno stesso e non riportate), i supporti del traversino dei salterelli a forma di listello, la tastiera inserita a cassetto nel suo vano. Altri caratteri costruttivi peculiari sono il ponticello sul somiere parzialmente segato, così da

risultare piegato con un leggero angolo e, limitatamente agli strumenti più antichi, l'uso dell'acero per le fasce. Inoltre, l'angolo di coda è spesso assai acuto.

Tutti i requisiti sopra elencati sono presenti nel cembalo di Milano. Inoltre, un argomento assai importante a favore dell'origine napoletana fu fornito nel 1992 dallo studio di Wright sulle cornici⁽⁶⁾. Nel suo scritto Wright corresse l'inesatta attribuzione che, nel 1981, fu riferita nel catalogo del museo di Lipsia⁽⁷⁾ a due clavicordi, fatti erroneamente risalire ad una bottega tedesca. Attraverso il confronto delle modanature con altri strumenti appartenenti al *gruppo dell'acero*, Wright poté stabilire che alcuni di essi fossero il prodotto della stessa bottega, che egli ascrisse senza incertezze alla penisola italiana. Tra questi è citato il cembalo di Milano.

Studi più recenti, condotti da Grant O'Brien, tramite l'analisi delle misure locali e nella fattispecie dell'oncia napoletana, hanno fornito un contributo di grande rilievo nell'attribuzione del cosiddetto *gruppo dell'acero* all'area d'influenza partenopea⁽⁸⁾. Un clavicembalo di questo gruppo, che ho restaurato alcuni anni fa⁽⁹⁾, reca sulla tavola frontale la seguente iscrizione: "Fatto del celebre Autore Gaetano Carotenuto pegli... Sig. Principe di Sansevero e Principessa della (Re)na". Tale strumento, la cui origine napoletana fu confermata da O'Brien nello studio appena citato, presenta delle attinenze sorprendenti con il clavicembalo di Milano. Più d'ogni altra cosa, la forma di alcune modanature dimostra senz'ombra d'ambiguità che esse furono scorniciate con lo stesso ferro, in altre parole i due strumenti furono inequivocabilmente il prodotto della stessa bottega⁽¹⁰⁾.

Testimonianze pittoriche avvalorano ulteriormente l'attribuzione alla città di Napoli del cembalo in esame. In particolare, un dipinto a olio del pittore napoletano Aniello Falcone⁽¹¹⁾ (FIG. 2) mostra un clavicembalo con caratteristiche assai simili a quelle dello strumento di Milano. L'assenza delle cornici di colmo, i supporti del traversino a forma di listello e la corona della rosetta con la doppia cornice sono tutte particolarità che accomunano i due clavicembali.

Oltre a questi riscontri e conferme, voglio ricordare un dettaglio interessante rinvenuto all'interno di un clavicembalo custodito al Metropolitan Museum of Art di New York⁽¹²⁾ e attribuito da Wright alla stessa bottega del cembalo conservato a Milano. Incollate sotto la tavola armonica vi sono strisce di carta in cui sono stampate due brevi preghiere alla Vergine Maria. Preghiere quasi identiche sono visibili sulle etichette trovate nei violini di alcuni liutai napoletani⁽¹³⁾.

Per concludere, l'attribuzione del *gruppo dell'acero* e in particolare del cembalo di Milano alla sfera di influenza napoletana trova attendibili e provati argomenti nella comparazione tipologica (Koster 1992), nel confronto delle modanature (Wright 1992, Bonza 2002) e attraverso il rilievo delle misure locali (O'Brien 2000). Tutte queste concordanze sono corroborate anche da elementi estrinseci (Koster 1994) e riscontri iconografici. Alla luce di queste convergenze, la relazione del cembalo di Milano con altri strumenti del *gruppo dell'acero*, è così stretta ed evidente da fugare ogni residuo dubbio a proposito dell'origine comune di questi strumenti e della loro collocazione in ambito partenopeo.



FIG. 2 - Aniello Falcone (1606-1656), *Il concerto*.
Il clavicembalo illustrato nel dipinto del pittore napoletano ha una notevole analogia costruttiva con quello trattato nel presente contributo.
Museo del Prado, Madrid.

L'impiego delle corde di minugia

Per decenni, nel secolo appena trascorso, le corde di metallo furono ritenute da quasi tutti i cembalari le sole adatte ad essere montate sui propri strumenti. Le eccezioni, rappresentate in massima parte dai clavicembali-liuto in auge nella Germania del secolo XVIII, erano comunque guardate con una certa perplessità e considerate in una sorta di stranezze organologiche.

Il consolidarsi di questa opinione fu dovuto al fatto che la sperimentazione con corde di budello non riuscì a dare risultati soddisfacenti, più che altro a causa del montaggio di tale materiale su strumenti inadatti. Tuttavia pesò anche un certo pregiudizio sul suono che il clavicembalo avrebbe dovuto restituire.

Nel 1965 Frank Hubbard scriveva: *"I am bound to report that gut strings on an italian harpsichord sound very badly"*⁽¹⁴⁾. (Sono costretto a riferire che le corde di budello su un cembalo italiano suonano molto male).

Questa perentoria affermazione, espressa da uno tra i più autorevoli costruttori di strumenti da tasto del ventesimo secolo, ebbe un grande impatto e tranne sporadiche eccezioni confinò, di fatto, la ricerca timbrica alle sole corde metalliche.

Eppure numerose furono le testimonianze di testi antichi che abbinano le corde di budello agli strumenti da penna, e le fonti sono per lo più assai attendibili.

Tale pratica ebbe forse origine dalla remota consuetudine di incordare in minugia i monocordi. La più antica testimonianza di quest'impiego è citata nel *Tractatus de Musica* scritto intorno al 1460 da Paulus Paulirinus da Praga, il quale descrive il *monocordum* come uno strumento munito di un'unica corda di budello⁽¹⁵⁾.

Circa cinquant'anni dopo, Sebastian Virdung, nell'illustrare il *claviciterium* o il *clavicimbalum* (la descrizione non specifica a quale dei due strumenti si riferisca), testimonia l'utilizzo delle corde di minugia. Afferma inoltre che egli stesso ne vide soltanto uno, realizzato in tal modo (FIG. 3). *"Das ist eben als das virginale / allein es hat ander saiten von den dörmen schau und negel die es harpfen machen hat auch federstiele als das virginale. Ist neulich erfunden und ich hab ir niir eins gesehen"*⁽¹⁶⁾. (Questo è come il virginale / solo che ha corde differenti d'intestino di pecora, e chiodi che lo rendono simile all'arpa. Esso ha pure plettri di penna come il virginale. È una nuova invenzione e non ne ho visto che uno solo).

Il testo del Virdung suggerisce che fu l'inizio del XVI secolo a vedere gli esordi dei primi strumenti da penna incordati in budello. Fino allora l'unica testimonianza pervenuta, quella del Paulirinus, indicava che clavicembali e virginali montavano corde metalliche. *"Clavicimbalum est instrumentum mire suavitatis in simfonisando habens cordas metallinas per omnes suos choros..."*⁽¹⁷⁾. (Il clavicimbalum è uno strumento di mirabile dolcezza dal suono polifonico che ha corde metalliche per tutti i suoi cori...).

E più avanti: *"Virginale est instrumentum habens formam in modum clavicordii habens cordas metallinas facientes sonoritatem clavicimbali..."*⁽¹⁸⁾. (Il virginale è uno

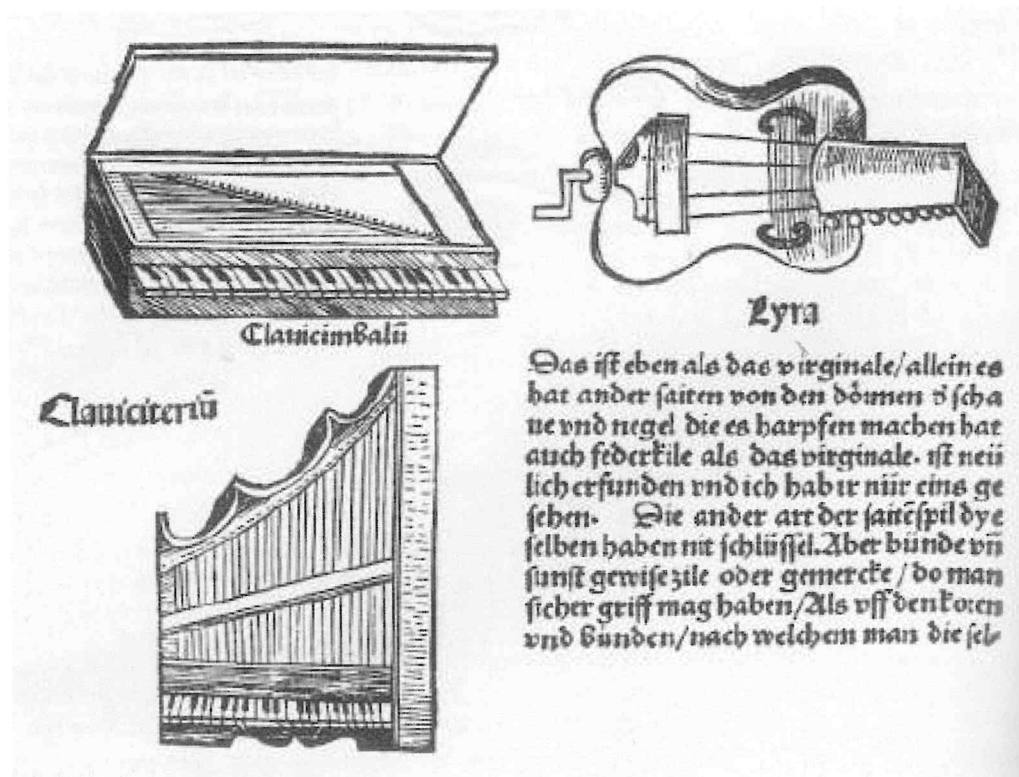


FIG. 3 - Pagina di Sebastian Virdung citata nel testo (*Musica getutscht*, 1511).

strumento che ha forma di clavicordo e corde metalliche che fanno sonorità di clavicimbalum...).

Praetorius nel 1619 riporterà di aver visto un clavicembalo con tre corde di minugia per ciascuna nota, il quale suonava assai amabilmente⁽¹⁹⁾; e un ventennio più tardi Mersenne indicherà il budello come una delle possibili scelte per il materiale delle corde, offrendo tuttavia la sua preferenza all'ottone, a causa dei problemi d'accordatura che il budello comporta⁽²⁰⁾.

Alcune fonti successive sono ancor più esplicite: un'Encyclopédie del 1778⁽²¹⁾ alla voce *Epinette* cita, nella traduzione inglese di Hubbard: "Two hundred years ago (...) the strings were of gut and consequently the tone was sweet and soft"⁽²²⁾...". (Duecento anni orsono (...) le corde erano di minugia e di conseguenza il suono era dolce e somnesso...).

Per dar credito incondizionato a questa fonte, si dovrebbe immaginare che nel XVI secolo le corde di budello fossero le più comuni sulle *epinettes*, ma numerosi materiali d'archivio ci informano che le corde metalliche furono in realtà assai usate. Cito due documenti tratti dal Valdrighi. Il primo, datato 1598, giunge dal cembalero Ippolito Crippa di Ferrara, il quale redige una nota spese per il duca di Modena ove appare la voce *Fil d'ottone*⁽²³⁾. Nel secondo, redatto dal cembalero Sebastiano Ossa, si richiedono "Fil di rame inargentato, fil d'ottone e di ferro per L. 0,12"⁽²⁴⁾. In entrambi i casi non si fa alcun cenno a corde di minugia.

D'altra parte, nell'edizione dell'*Encyclopédie Methodique* del 1791, Hullmandel scriveva (sempre nella traduzione di Hubbard): "[Farini] mounted some of his harpsichords with gut strings. There are still some of them in several Italian cities which attest to the advantage of these strings over those of iron or copper for the quality of tone"⁽²⁵⁾. ([Farini] montava alcuni dei suoi clavicembali con corde di minugia. Ve ne sono ancora alcuni in varie città italiane che dimostrano la superiorità di queste corde su quelle di ferro o rame (sic) per la qualità del suono).

In Italia, infatti, lo strumento incordato in minugia sembra aver avuto una notevole diffusione. Recenti studi⁽²⁶⁾ hanno permesso di provare quello che, fino a pochi anni fa, era una semplice intuizione: il registro di *tiorbino*, prerogativa d'alcuni clavicembali elencati nell'Inventario della corte medicea del 1700⁽²⁷⁾, corrispondeva ad un ordine di corde in budello. L'inventario mediceo ci permette quindi di accertare che l'uso di quest'antico materiale sugli strumenti da penna non fu mai definitivamente abbandonato in Italia. Anzi, numerosi documenti redatti tra il 1658 e il 1724 e scovati in archivi storici a Napoli, Messina, Roma e Modena, mostrano che strumenti da penna incordati in budello (o *tiorbini*) erano attivamente costruiti in tutta la penisola italiana⁽²⁸⁾.

Nella sua *Dichiarazione della Galleria armonica*, nel 1676, Michele Todini nomina un *tiorbino*, espressamente definito "strumento da penna"⁽²⁹⁾.

Tuttavia il regolare uso di strumenti a tastiera con corde di minugia è documentato da fonti ancora precedenti. Tra il 1656 e il 1669, l'organaro Eugenio Caspa-

rini vide a Venezia numerosi strumenti incordati alla maniera delle tiorbe o dei liuti ed egli stesso ne costruì secondo l'affermazione del figlio Adam Orazio⁽³⁰⁾.

Ancora Valdrighi riporta che le corde dei cembali fabbricati da un costruttore di nome Farini, attivo nel 1620 (probabilmente lo stesso citato da Hullmandel), "erano di minugie"⁽³¹⁾. E in un'altra pagina divulga un dispaccio del 1624 di Fabio Carandini Ferrari in cui si legge: "Ho inviato or ora al Duca ... il tiorbino incassato, et ben accomodato in tutte le sue parti... e quantunque questi musici avisano essersi introdotto a' questi, et simili instrumeti, et anco alle arpe farvi porre le corde di oro che dicono dare maggiore dolcezza al suono... tuttavia esso Carandini non ve l'ha fatto porre di d.º prezioso metallo, per haver l'ordine preciso di farlo fare come l'altro, et alli med. i mastri. Roma 10 genn. 1624"⁽³²⁾.

L'*Instrumentenkammer* di Innsbruck nel XVII secolo custodiva una spinetta tiorbata di Undeus di Venezia⁽³³⁾. Hieronimus e Donatus Undeus, di Bergamo (che in quel periodo era sotto la sfera d'influenza veneziana), costruirono cembali e spinette dal 1597 al 1623 (date accertate).

A conferma di un uso diffuso di tali strumenti, già nel 1611 Adriano Banchieri riferisce di aver visto a Milano un *arpicordo leutato* e di essersi fatto costruire dallo stesso artefice un *arpitarrone* (FIG. 4), il quale: "...nel grave fa effetto di chittarone e nell'acuto rassembra un'arpa, onde per aver forma d'arpicordo e armonia di chittarone, da me vien chiamato con nome misto; arpitarrone..."⁽³⁴⁾.

E nell'inventario del 1593, presso la corte di Dresda, è citato un *Harf Cortium* (corruzione tedesca per *arpichordium*), descritto come uno strumento a forma di libro con corde di budello "che è rotto e nessuno dei tasti funziona"⁽³⁵⁾.

Sibyl Marcuse suggerì che l'arpicordo, documentato già dal 1515 in Italia⁽³⁶⁾, fosse l'*Harfentive* descritto da Virdung nel 1511, il quale montava corde di budello di pecora⁽³⁷⁾. Secondo la studiosa americana il nome arpicordo, almeno nel XVI secolo, indicherebbe quindi uno strumento con corde di budello e chiodi (*nails*) messi in modo da sfiorare le corde per ottenere un effetto sonoro stridente. Tale effetto era in uso su alcune arpe fin dal Medioevo e poi, ancora, nel Rinascimento. L'*arpichordium* sarà, in seguito, un registro normalmente utilizzato sui virginali fiamminghi di tipo *muselar*⁽³⁸⁾, a partire per lo meno dal 1581⁽³⁹⁾.

Nel 1553, Diego Ortiz, spagnolo ma abitante a Napoli, pubblicò il *Tratado de Glosas* in cui si spiegano le tre maniere di suonare la *vihuela de arco*, tutte con accompagnamento di clavicembalo. Particolarmente la terza maniera richiedeva che il clavicembalo suonasse tutte le parti, mentre la viola, sceltane una, l'abbelliva con fioriture e diminuzioni. Per coloro i quali abbiano dimestichezza con la lieve e delicata sonorità della viola da gamba, l'accostamento con il brillante e vivace timbro del clavicembalo potrebbe, in alcuni casi, apparire sconveniente, a meno che quest'ultimo non sia incordato con un materiale simile a quello della viola. Vista la documentata diffusione dei cembali con corde di minugia in Italia, è possibile quindi che a tale clavicembalo si riferisse Ortiz nel suo scritto. L'in-

**DESCRIZIONE
DEL NVOVOSTROMENTO
DETTO ARPITARRONE.
DEDICATO ALL'ILLVSTRISS. ET ECCELL. MARCHESE
DON ALFONSO D'ESTE.**

Ordinato, & inventato dalle sei Lettere Musicali C, D, E, F, G, A, dell'Eccellente Musico
Giosetto Zarino, & mano musicale del R. D. Guido Monaco Aretino.

DAL R. D. ADRIANO BANCHIERI BOLOGNESE MONACO OLIVETANO
& induramente fabricato in Milano dal Magnifico Dilecto de Modis Francise
habitante in Milano già molti anni sano, alle cinque vie.

Stromento armonioso, & corrispondente al Concerto moderno di voci humane.

Diviso in quattro Ordini, Grave, Acuto, Sopr'Acuto, & Acutissimo di tutti Quaranta
vintiquattro bianchi, & sedeci negri, distanza appropriata
all'estremità de voci.

**DIVISIONE DE GLI QVATRO ORDINI PER NATVRA C
& musicalmente appropriata al ben ordinato concerto.**

FIG. 4 - Pagina di Adriano Banchieri citata nel testo (*Nell'organo suonarino... Quinto registro 1605-1611*).

fluenza dell'Ortiz a Napoli costituisce un altro interessante spunto di riflessione in relazione allo strumento partenopeo di cui stiamo argomentando.

Eppure non fu solo una questione di garbato volume sonoro a incoraggiare l'uso delle corde di minugia. Non mancano, infatti, dichiarazioni di grandi musicisti e teorici che affermano il primato del budello sul metallo per la qualità e la piacevolezza del suono. Abbiamo letto che Praetorius definiva amabile il suono del budello, Hullmandel lo considerava qualitativamente superiore al metallo e J.S. Bach ispirò la costruzione di un *lautenwerck* a Zacharias Hildebrand⁽⁴⁰⁾ e ne lasciò uno dopo la sua morte, forse lo stesso costruito da Hildebrand⁽⁴¹⁾.

Alla fine del secolo XV, particolarmente in Italia, si produsse un importante mutamento del gusto. Le forme musicali come la *frottola* (che si sviluppò alla corte di Isabella d'Este) e quelle successive che da essa derivarono, presero le distanze dalla polifonia del Quattrocento per poi evolvere nella monodia vocale e strumentale e, successivamente, in quella musica che *"per signora dell'armonia pone l'oratione"*⁽⁴²⁾.

Gli strumenti della famiglia del liuto godettero in questo periodo di una nuova considerazione. Già a partire dalle improvvisazioni musicali per la poesia di corte del XV secolo in Italia, scriveva Everett Helm *"lo strumento a cui ci si accompagnava più comunemente era il liuto"*⁽⁴³⁾. Lo stesso autore ricorda che assai frequentemente l'esecuzione delle frottole *"era affidata a una voce solistica e al liuto"*. E ancora: *"La fama di cui godettero Bartolomeo Tromboncino e Marchetto Cara per la loro arte di cantare accompagnandosi al liuto fa pensare che questo tipo di esecuzione fosse assai popolare"*⁽⁴⁴⁾. L'uso del liuto per accompagnare il canto divenne sempre più diffuso nel corso del Cinquecento. Zarlino, il teorico veneto, suggeriva di musicare i testi dell'Ariosto per comporre canzoni narrative da intonare con il liuto⁽⁴⁵⁾. Montaigne, viaggiando in Italia nel 1581, scrisse di aver visto *"contadini con liuti tra le mani e anche pastorelle con Ariosto sulle labbra. Ma questo si può vedere in ogni parte d'Italia..."*⁽⁴⁶⁾.

L'estetica del madrigale aveva assunto inediti contorni di freschezza e semplicità. In tutta la nuova musica la comprensione del testo richiedeva una rinnovata intimità con gli strumenti, ai quali era richiesto di accompagnare il canto senza velarlo, nel fornendogli il delicato appoggio di un timbro soave ma ricco di fondamento. Il liuto e gli strumenti affini crebbero d'importanza, affrancandosi quindi dalla tradizione popolare, per trovare riconoscimento nelle corti e in altri ambienti culturalmente raffinati.

I madrigali e le arie del Caccini erano pure, di preferenza, accompagnate con un chitarrone, che fu lo strumento prediletto dall'autore stesso⁽⁴⁷⁾. È da questa consuetudine, la quale fece del liuto lo strumento preferito per reggere il canto, che a mio parere ebbe origine la diffusione del clavicembalo liutato, il quale ben si associava a liuti e chitarroni nell'accompagnare la monodia vocale e strumentale.

Sebbene l'estetica musicale fosse successivamente mutata, nel XVII e nel XVIII secolo, la pratica costruttiva del clavicembalo liutato non andò perduta ma si mantenne come registro aggiuntivo su alcuni clavicembali⁽⁴⁸⁾, oppure come effetto di "liuto" (*buff stop* in inglese o *jeu de luth* in francese) fin dalla seconda metà del secolo XVI sui clavicembali influenzati dalla tradizione fiamminga.

Nel XVIII secolo, quando cembalari tedeschi come Johann Cristoph Fleischer, Zacharias Hildebrandt e Johann Nicolaus Bach costruivano i clavicembali-liuto, riscoprivano un gusto musicale che affondava le sue radici in una cultura ben più remota: l'arte rinascimentale della monodia.

Il clavicembalo di Milano e le corde di minugia

Già nel 1974 Sybil Marcuse intuì che i clavicembali rinascimentali con un solo coro potessero montare, in origine, corde di minugia, senza tuttavia spiegare i motivi di questa sua asserzione⁽⁴⁹⁾. Si è già visto come autori altrettanto accreditati procedessero, negli stessi anni, in senso opposto⁽⁵⁰⁾. Le dichiarazioni di questi ultimi provenivano da esperienze pratiche di costruzione ed ebbero un'influenza assai più rilevante rispetto alle parole della studiosa statunitense, che mostravano un carattere più che altro speculativo.

Quando costruii la mia prima copia del cembalo di Milano, non ebbi quindi esitazione nell'incordarla in ottone, come d'altronde suggeriva la misura delle lunghezze vibranti delle corde. Il suono che se ne ricavò era assai intenso e molto prolungato rispetto agli strumenti italiani di altre tradizioni regionali. Sicuramente il materiale della tavola armonica (abete, in luogo del più comune cipresso) era in gran parte responsabile del lungo transitorio di estinzione, piuttosto raro nei cembali italiani.

Dopo pochi mesi scoprii, tuttavia, che la pressione delle corde metalliche tendeva ad abbassare il piano armonico, così che nei periodi con clima umido, a causa della dilatazione della tavola, alcune di esse rischiavano di sfiorare la corona della rosetta. Quest'ultima ha uno spessore di 2,5 mm dal bordo del piano armonico e i ponticelli sono alti solo 8 mm. Il margine di tolleranza per il movimento della tavola era alquanto limitato.

In conseguenza di ciò, mi recai di nuovo al museo di Milano e vidi che lo stesso problema di abbassamento si presentava sullo strumento originale, il quale dovette subire nel XX secolo la tensione di corde metalliche. Controllai sotto la tavola armonica se mi fossero sfuggiti segni di altre catene non pervenute, ma era visibile solo la traccia dell'unica catena che avevo incluso nella replica. Mi sembrò quindi evidente che quel piano armonico non fu progettato per sostenere il peso delle corde metalliche alla tensione usuale. Provai quindi ad abbassare la tensione delle corde nella replica riducendone i diametri, ma il suono, prevedibilmente, diventò assai meno interessante, perdendo parte di quella caratteristica risonanza che aveva fatto apprezzare lo strumento a tutti i musicisti che lo avevano suonato. La questione rimaneva irrisolta e avrei dovuto addirittura dimezzare la tensione delle corde per produrre un decremento accettabile della pressione sulla tavola. Decisi quindi di convivere con i problemi della tavola armonica, ripristinando l'incordatura iniziale e facendo in modo di non esporre mai lo strumento a umidità eccessiva.

siva. Alcuni anni dopo la rilettura dello scritto della Marcuse, ma ancor più le conversazioni con Frédérick Haas, docente di clavicembalo al Conservatoire Royal di Bruxelles, mi convinsero a considerare l'idea di montare delle corde in minugia su un'altra replica del cembalo di Milano che avevo costruito per me stesso. Poiché il confronto tra gli strumenti è fondamentale in questo genere di sperimentazioni, prima di cambiare l'incordatura al mio cembalo volli costruire una nuova replica da incordare in budello (FIG. 5), per poterla confrontare con quella che montava corde d'ottone⁽⁵¹⁾. Il risultato fu un clavicembalo dal timbro che ricordava assai da vicino le descrizioni dell'epoca, quando queste riferivano di uno strumento che suonava assai amabilmente⁽⁵²⁾ e che nel grave faceva l'effetto di un chitarrone, mentre nell'acuto assomigliava ad un'arpa⁽⁵³⁾. Il timbro del cembalo incordato in ottone, che ascoltato da solo aveva un suono gradevole ed equilibrato, appariva ora quasi sgarbato, tanto era soave quello della nuova replica con corde di minugia. La riduzione di intensità del suono e la sua rapida estinzione, invece di apparire come insufficienze, avevano restituito un sapore di meditativa introspezione, paragonabile a quello di una tiorba che si accompagna ad un liuto. Non esitai quindi a montare il budello anche sull'altra replica.

Conclusione

In questo contributo sono stati illustrati i motivi per i quali fu ascrivito all'area napoletana il clavicembalo inv. n° 579, custodito al Museo degli strumenti musicali di Milano⁽⁵⁴⁾. Ulteriori argomenti a favore di quest'attribuzione sono stati portati all'attenzione del lettore.

Attraverso motivazioni di ordine musicologico e organologico si è compiuto uno studio che mette in relazione l'uso delle corde di minugia, già documentate per i *lautenwerck* tedeschi del secolo XVIII, anche ad alcuni cembali italiani del tardo Rinascimento.

A partire dalla fine del Quattrocento fino a tutto il secolo XVIII, infatti, la letteratura riguardante l'uso di corde in budello sui clavicembali è vasta a sufficienza per svelare una rilevante diffusione di questa pratica costruttiva in Europa e specificamente in Italia.

Ragioni di carattere cembalario si sono intrecciate a esigenze musicali e ad argomentazioni musicologiche, stimolando un'esperienza di costruzione che ha portato a realizzare due repliche del clavicembalo di Milano, ora impiegate per uso professionale a Bruxelles e Firenze.

Questo contributo induce a riconsiderare l'ipotesi di incordatura originale del cembalo custodito al Castello Sforzesco e diffonde una nuova luce sugli altri strumenti appartenenti al cosiddetto *gruppo dell'acero*. Più in generale, l'esperienza cembalaria qui descritta contribuisce ad ampliare la comprensione della prassi musicale del Cinquecento a Napoli e in tutta la penisola italiana.



FIG. 5 - Replica del clavicembalo napoletano costruita dall'autore nel 2004.
Dettaglio dell'incordatura in minugia.

- (1) Cfr. J. KOSTER, *A distinctive group of Sixteenth-Century Italian stringed Keyboard Instruments*, "Relazione al Convegno Annuale dell'American Musical Instrument Society, Texas, 2 Maggio 1992".
- D. WRIGHT, *The identification and authentication of Italian String Keyboard Instruments*, in "The Historical Harpsichord, vol. III", Stuyvesant, New York, 1992, pagg. 137-143.
- (2) Cfr. A. BONZA, *Strumenti a tastiera*, in "Museo degli strumenti musicali. Catalogo", Milano, 1997, pag. 315.
- (3) Cfr. A. BONZA, *Strumenti a tastiera*, in "Museo degli strumenti musicali. Catalogo", Milano, 1997, pag. 315.
- (4) Cfr. J. KOSTER, *A distinctive group of Sixteenth-Century Italian stringed Keyboard Instruments*, "Relazione al Convegno Annuale dell'American Musical Instrument Society, Texas, 2 Maggio 1992".
- (5) Sebbene i fianchi di questo virginalino siano in legno d'olivo (Cfr. KOSTER 1994, *op. cit.*, pag. 12 nota 38), esso è stato inserito in questo elenco perché mostra notevoli similitudini con gli altri strumenti del gruppo, e ad ogni modo, le cornici della cassa sono di acero (Cfr. anche L.F. TAGLIAVINI - J.H. VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette dal XVI al XIX secolo*, Collezione Tagliavini, Bologna 1986, pag. 151).
- (6) D. WRIGHT, *The identification and authentication of Italian String Keyboard Instruments*, in "The Historical Harpsichord, vol. III", Stuyvesant, New York, 1992, pag. 138 e segg.
- (7) H. HENKEL, *Clavichorde, Musikinstrumenten-museum der Karl Marx Universität Leipzig, Katalog IV*, Leipzig, 1981, pagg. 23-28.
- (8) G. O'BRIEN, *Information report, Single manual Neapolitan harpsichord with an inscription attributing it to Gaetano Carotenuto?, 1619?*, Edinburgh, 2000.
- (9) Custodito a Terlizzi (Italia). Collezione privata.
- (10) Per l'attribuzione cfr. A. BONZA, *Relazione di intervento, Clavicembalo napoletano firmato "Gaetano Carotenuto"*, Turbigo, 2002.
- (11) ANIELLO FALCONE (1606-1656), *Il concerto*, olio su tela, Museo del Prado, Madrid.
- (12) Cat. No. 89.4.1231.
- (13) Cfr. J. KOSTER, *Keyboard Musical Instruments in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1994, pag. 15, nota 70.
- (14) F. HUBBARD, *Three centuries of harpsichord making*, Cambridge, Massachusetts, 1965, pag. 327, nota.
- (15) Cfr. J. REISS, *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)*, in "Zeitschrift für Musikwissenschaft", 1924-25.
- (16) S. VIRDUNG, *Musica getutscht*, 1511, ed. moderna: S. VIRDUNG, *Musica getutscht, "Les instruments et la pratique musicale en Allemagne au début du XVIe siècle"*, a cura di Christian Meyer, Paris, 1980, pag. 27.
- (17) Cfr. J. REISS, *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)*, in "Zeitschrift für Musikwissenschaft", 1924-25.
- (18) Cfr. J. REISS, *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)*, in "Zeitschrift für Musikwissenschaft", 1924-25.
- (19) M. PRAETORIUS, *Syntagma Musicum, De Organographia*, Wolfenbüttel, 1619, ed. mod. in inglese: *The Syntagma Musicum of Michael Praetorius*, New York, 1980, pag. 63.



FIG. 6 - Replica del clavicembalo napoletano costruita dall'autore nel 1999. Dettaglio del fianchino della tastiera intagliato in foggia di cornucopia.

- (20) M. MERSENNE, *Harmonie Universelle*, fac-simile de l'édition de 1636 par F. Lesure, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1963. Cfr. anche trad. inglese in F. HUBBARD, *op. cit.*, pag. 328.
- (21) 1776 secondo Marcuse. Vedi S. MARCUSE, *A survey of musical instruments*, New York, 1975, pag. 286.
- (22) Cfr. F. HUBBARD, *Three centuries of harpsichord making*, Cambridge, Massachussets, 1965, pag. 327.
- (23) L.F. VALDRIGHI, *Nomocheliurgografia antica e moderna*, Modena, 1884, ristampa fotomeccanica ed. Forni, Bologna, 1967, pag. 275.
- (24) L.F. VALDRIGHI, *Nomocheliurgografia antica e moderna*, Modena, 1884, ristampa fotomeccanica ed. Forni, Bologna, 1967, pag. 285.
- (25) Cfr. F. HUBBARD, *Three centuries of harpsichord making*, Cambridge, Massachussets, 1965, pag. 328.
- (26) Cfr. F. NOCERINO, *Il tiorbino fra Napoli e Roma: notizie e documenti su uno strumento di produzione cembalaria*, in "Recercare", XII 2000, pagg. 95-109.
- (27) V. GAI, *Gli strumenti musicali della corte medicea e il Museo del Conservatorio "Luigi Cherubini" a Firenze*, Firenze, 1969, pagg. 7 e 11.
- (28) Cfr. F. NOCERINO, *Il tiorbino fra Napoli e Roma: notizie e documenti su uno strumento di produzione cembalaria*, in "Recercare", XII 2000, pagg. 95-109.
- (29) M. TODINI, *Dichiarazione della galleria armonica*, Roma, 1676, ed. moderna a cura di P. BARBIERI, Lucca, 1988, pag. 10.
- (30) Cfr. S. MARCUSE, *A survey of musical instruments*, New York, 1975, pag. 284.
- (31) L.F. VALDRIGHI, *Nomocheliurgografia antica e moderna*, Modena, 1884, ristampa fotomeccanica ed. Forni, Bologna, 1967, pag. 146.
- (32) L.F. VALDRIGHI, *Nomocheliurgografia antica e moderna*, Modena, 1884, ristampa fotomeccanica ed. Forni, Bologna, 1967, pag. 278.
- (33) S. MARCUSE, *A survey of musical instruments*, New York, 1975, pag. 284.
- (34) A. BANCHIERI, *Nell'organo suonarino... Quinto registro*, 1605 (ristampa del 1611).
- (35) Citato in SYBIL MARCUSE, *A survey of musical instruments*, New York, 1975, pag. 284.
- (36) Cfr. L.F. VALDRIGHI, *Nomocheliurgografia antica e moderna*, Modena, 1884, ristampa fotomeccanica ed. Forni, Bologna, 1967, *Secondo elenco*, pag. 28.
- (37) Cfr. S. MARCUSE, *A survey of musical instruments*, New York, 1975, pag. 283.
- (38) *Spinett e Muselar* furono le denominazioni date ai virginali fiamminghi a seconda che il loro punto di pizzico fosse più o meno vicino al ponticello sinistro.
- (39) Il Virginale doppio di Hans Ruckers, custodito al Metropolitan Museum of Art di New York (N° 29.90) è fornito di questo dispositivo e fu appunto costruito nel 1581.
- (40) *Lautenwerck e theorbensflügel* furono anche costruiti da Christoph Fleischer, Christian Ernst Friederici e Johann Nikolaus Bach, secondo cugino di Johann Sebastian.
- (41) Cfr. S. MARCUSE, *A survey of musical instruments*, New York, 1975, pag. 285.
- (42) Citazione dalla *Dichiarazione* di Giulio Cesare Monteverdi, premessa agli Scherzi musicali del fratello Claudio. Venezia, 1607.
- (43) E. HELM, *La musica vocale profana in Italia (1400 circa-1530)*, in "Storia della musica, III Ars nova e il Rinascimento (1300-1540)", The new Oxford history of music, Oxford, 1960, ed. italiana Feltrinelli, Milano, 1978, pag. 429.
- (44) E. HELM, *La musica vocale profana in Italia (1400 circa-1530)*, in "Storia della musica, III Ars nova e il Rinascimento (1300-1540)", The new Oxford history of music, Oxford, 1960, ed. italiana Feltrinelli, Milano, 1978, pag. 445.



FIG. 7 - Replica del clavicembalo napoletano costruita dall'autore nel 2005 che presenta una decorazione nello stile di fine Cinquecento (decorazione a tempera di Michela Dal Lago).

- ⁽⁴⁵⁾ Cfr. G. ZARLINO, *Le Istituzioni armoniche*, Venezia, 1562, pag. 75.
- ⁽⁴⁶⁾ M. DE MONTAIGNE, *Journal de voyage*, ed. Lautrey, Paris, 1909, citato in A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 1949, II, pag. 848.
- ⁽⁴⁷⁾ Cfr. N. FORTUNE, *Monodia e cantata*, in "Storia della musica, IV L'età del Rinascimento (1540-1630)", The new Oxford history of music, Oxford, 1960, ed. italiana Feltrinelli, Milano, 1978, pag. 170.
- ⁽⁴⁸⁾ Vedi i clavicembali col tiorbino alla corte medicea (cfr. V. GAI, *op. cit.*).
- ⁽⁴⁹⁾ S. MARCUSE, *A survey of musical instruments*, New York, 1975, pag. 285.
- ⁽⁵⁰⁾ Cfr. F. HUBBARD, *Three centuries of harpsichord making*, Cambridge, Massachussets, 1965, pag. 327, nota.
- ⁽⁵¹⁾ Sono grato a Giulia Nuti, docente di clavicembalo e basso continuo alla Scuola di Musica di Fiesole, per aver condiviso e sostenuto questa sperimentazione.
- ⁽⁵²⁾ Cfr. M. PRAETORIUS, *Syntagma Musicum, De Organographia*, Wolfenbuttel, 1619, ed. moderna in inglese: *The Syntagma Musicum of Michael Praetorius*, New York, 1980, pag. 63.
- ⁽⁵³⁾ Cfr. A. BANCHIERI, *Nell'organo suonarino... Quinto registro*, 1605 (ristampa del 1611).
- ⁽⁵⁴⁾ Cfr. A. BONZA, *Strumenti a tastiera*, in "Museo degli strumenti musicali. Catalogo", Milano, 1997, pag. 315.

NOTE E OSSERVAZIONI SULLA MANIPOLAZIONE DEGLI STRUMENTI MUSICALI IN UN CONTESTO MUSEALE

Emanuele Marconi

L'accesso ad uno strumento musicale conservato nel museo è un evento da considerarsi tutt'altro che infrequente per chi se ne occupi professionalmente, sia un restauratore, un organologo od un conservatore. Più spesso di quanto si sia portati a credere lo strumento subisce spostamenti e manipolazioni anche all'interno di un museo: attività di routine quali la sostituzione delle didascalie o la pulizia delle vetrine o il cambio di modalità espositiva, sono eventi che portano gli operatori in contatto con lo strumento. La manipolazione di uno strumento può esser giustificata anche da fini diversi: la semplice osservazione, in circostanze più accurate che non quelle in cui esso risulta esposto al pubblico, il rilievo dimensionale per ricavare un disegno tecnico, esami scientifici, preliminari o no ad operazioni di restauro, sono solo alcune delle circostanze nelle quali uno strumento può essere tolto dalla vetrina, da un qualsiasi artificio espositivo, dalla cassa o dalla custodia nella quale è conservato.

Per molte categorie di beni artistici esiste una nutrita e specifica letteratura, in grado di dare risposta alle problematiche più frequenti con le quali si ritrova ad operare il conservatore, il restauratore o lo studioso.

Prendendo ad esempio la categoria dei dipinti, risulta evidente come nel corso degli anni, le pubblicazioni specifiche riguardanti sia la conservazione passiva ed attiva che le metodologie di indagine e di restauro siano diventate numerosissime e di facile reperibilità. La casistica pur molto ampia, gode dunque di una letteratura altamente specifica che invece, nel campo degli strumenti musicali, è latente. Il conservatore deve fare riferimento a pubblicazioni riguardanti talvolta i manufatti lignei, talvolta le opere policrome, talvolta i metalli.

Gli strumenti musicali sono beni da considerare ibridi: talora ascrivibili alla categoria degli oggetti d'arte, per la presenza di materiali preziosi o di lavorazioni e interventi estranei alla loro specifica natura musicale (nel caso dei clavicembali si pensi ai dipinti presenti all'interno del coperchio), necessitano di attenzioni specifiche, per una summa di problematiche completamente "originali".

Che cosa distingue un oggetto d'arte da uno strumento musicale, pur con carat-

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Raccolte Extraeuropee
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIX - Anno XXXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2005

- ⁽⁴⁵⁾ Cfr. G. ZARLINO, *Le Istituzioni armoniche*, Venezia, 1562, pag. 75.
- ⁽⁴⁶⁾ M. DE MONTAIGNE, *Journal de voyage*, ed. Lautrey, Paris, 1909, citato in A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 1949, II, pag. 848.
- ⁽⁴⁷⁾ Cfr. N. FORTUNE, *Monodia e cantata*, in "Storia della musica, IV L'età del Rinascimento (1540-1630)", The new Oxford history of music, Oxford, 1960, ed. italiana Feltrinelli, Milano, 1978, pag. 170.
- ⁽⁴⁸⁾ Vedi i clavicembali col tiorbino alla corte medicea (cfr. V. GAI, *op. cit.*).
- ⁽⁴⁹⁾ S. MARCUSE, *A survey of musical instruments*, New York, 1975, pag. 285.
- ⁽⁵⁰⁾ Cfr. F. HUBBARD, *Three centuries of harpsichord making*, Cambridge, Massachussets, 1965, pag. 327, nota.
- ⁽⁵¹⁾ Sono grato a Giulia Nuti, docente di clavicembalo e basso continuo alla Scuola di Musica di Fiesole, per aver condiviso e sostenuto questa sperimentazione.
- ⁽⁵²⁾ Cfr. M. PRAETORIUS, *Syntagma Musicum, De Organographia*, Wolfenbuttel, 1619, ed. moderna in inglese: *The Syntagma Musicum of Michael Praetorius*, New York, 1980, pag. 63.
- ⁽⁵³⁾ Cfr. A. BANCHIERI, *Nell'organo suonarino... Quinto registro*, 1605 (ristampa del 1611).
- ⁽⁵⁴⁾ Cfr. A. BONZA, *Strumenti a tastiera*, in "Museo degli strumenti musicali. Catalogo", Milano, 1997, pag. 315.

NOTE E OSSERVAZIONI SULLA MANIPOLAZIONE DEGLI STRUMENTI MUSICALI IN UN CONTESTO MUSEALE

Emanuele Marconi

L'accesso ad uno strumento musicale conservato nel museo è un evento da considerarsi tutt'altro che infrequente per chi se ne occupi professionalmente, sia un restauratore, un organologo od un conservatore. Più spesso di quanto si sia portati a credere lo strumento subisce spostamenti e manipolazioni anche all'interno di un museo: attività di routine quali la sostituzione delle didascalie o la pulizia delle vetrine o il cambio di modalità espositiva, sono eventi che portano gli operatori in contatto con lo strumento. La manipolazione di uno strumento può esser giustificata anche da fini diversi: la semplice osservazione, in circostanze più accurate che non quelle in cui esso risulta esposto al pubblico, il rilievo dimensionale per ricavare un disegno tecnico, esami scientifici, preliminari o no ad operazioni di restauro, sono solo alcune delle circostanze nelle quali uno strumento può essere tolto dalla vetrina, da un qualsiasi artificio espositivo, dalla cassa o dalla custodia nella quale è conservato.

Per molte categorie di beni artistici esiste una nutrita e specifica letteratura, in grado di dare risposta alle problematiche più frequenti con le quali si ritrova ad operare il conservatore, il restauratore o lo studioso.

Prendendo ad esempio la categoria dei dipinti, risulta evidente come nel corso degli anni, le pubblicazioni specifiche riguardanti sia la conservazione passiva ed attiva che le metodologie di indagine e di restauro siano diventate numerosissime e di facile reperibilità. La casistica pur molto ampia, gode dunque di una letteratura altamente specifica che invece, nel campo degli strumenti musicali, è latente. Il conservatore deve fare riferimento a pubblicazioni riguardanti talvolta i manufatti lignei, talvolta le opere policrome, talvolta i metalli.

Gli strumenti musicali sono beni da considerare ibridi: talora ascrivibili alla categoria degli oggetti d'arte, per la presenza di materiali preziosi o di lavorazioni e interventi estranei alla loro specifica natura musicale (nel caso dei clavicembali si pensi ai dipinti presenti all'interno del coperchio), necessitano di attenzioni specifiche, per una summa di problematiche completamente "originali".

Che cosa distingue un oggetto d'arte da uno strumento musicale, pur con carat-

teristiche di rarità o pregio particolari? Il fatto che lo strumento sia stato inteso per essere adoperato per la produzione musicale, ovvero che la funzione primaria dello stesso (tranne alcune eccezioni con carattere di rarità) fosse quella di emettere un suono.

Periodi più o meno lunghi di attività dello strumento, oltre alle normali problematiche di conservazione, simili a quelle di altri oggetti d'arte per tipologia di materiali, ne aggiungono alcune specifiche, quali deformazioni causate dalle tensioni delle corde, logorio di alcune parti sottoposte al contatto con l'esecutore, consunzione e microfratture in corrispondenza delle zone dove lo strumento era impugnato.

A causa della loro peculiarità musicale, gli strumenti hanno spesso delle dimensioni ragguardevoli, in contrapposizione ad una costruzione molto leggera, che è raramente paragonabile con altre tipologie di oggetti d'arte.

Anche i problemi legati al restauro sono diversi nell'opera d'arte tradizionale e nello strumento.

La problematica unica del restauro di strumenti musicali è condizionata dalla possibilità di un riuso, ma soprattutto dalle richieste del mercato di interventi tesi al ripristino funzionale piuttosto che alla conservazione, soprattutto per quanto riguarda gli strumenti ad arco. I committenti spesso sono musicisti per i quali il possesso e l'uso di uno strumento storico – piuttosto che di una copia fedele – assumono più che altro il valore simbolico di elemento di prestigio professionale. La mancanza di figure professionali ad alta specializzazione è un dato significativo: liutaio e restauratore oggi giorno vengono considerati come figure analoghe, senza considerare che al restauratore si chiede, oltre ad una adeguata manualità, la capacità di interpretare criticamente un intervento sullo strumento, che è cosa ben diversa dal ripristinare semplicemente le condizioni di suonabilità a discapito di ogni criterio conservativo.

La mancanza di figure professionali, di istituti⁽¹⁾ di formazione, studio e ricerca, assimilabili ad esempio all'ICR o all'Opificio delle Pietre Dure, è sintomatico della scarsa attenzione istituzionale nei riguardi di questa particolare tipologia di beni. Sono pochissimi i musei italiani che abbiano un conservatore (solitamente si tratta di uno storico dell'arte) e in quei pochi, lo stesso si trova a gestire collezioni eterogenee, senza avere una formazione specifica nei diversi campi.

Tale latenza di figure professionali, conservatori, curatori e restauratori, è riconducibile in larga parte ad una carenza legislativa e culturale.

La pur corposa legislatura italiana esclude quasi *in toto* la categoria dei beni musicali, relegandoli ad una sottocategoria dei beni artistici.

L'aggettivo *musicale*, riferito a dei beni da tutelare, compare per la prima volta all'interno del *Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'articolo 1 della legge 8 ottobre 1997, n. 352* (D. Lgs. N.

490/99, art 2, comma 2, lettera d: "*le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico*"), ripreso senza modifiche dal Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42: *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*, (articolo 10, comma 4, lettera d). Si noti come si faccia menzione di un bene quale gli spartiti e non se ne faccia alcuna per la categoria degli strumenti musicali. Tale mancata citazione è da attribuire all'ovvietà dell'importanza di questi beni e al fatto che non sia necessario nominarli o ad una dimenticanza o peggio ancora alla volontà di escluderli in quanto rientranti nei beni mobili, ignorando le peculiarità di questa categoria e la necessità per la loro conservazione di una legislazione specifica?

Viene da domandarsi il perché di una tale esclusione (nulla di nuovo in realtà, dato che a partire dalla legge n. 1089/39: *Tutela delle cose di interesse storico e artistico*, fino ad oggi, il *genus* beni musicali è sempre stato dimenticato) dallo *status* di beni che sono strettamente correlati alla storia culturale del paese.

Attualmente quindi gli unici "oggetti" cui si possa associare l'aggettivo musicale sono le partiture. Le restanti categorie cui si potrebbe abbinare questo aggettivo quali strumenti musicali, accessori di strumenti musicali, disegni e progetti di strumenti musicali – si pensi agli attrezzi ed ai disegni di Stradivari, conservati a Cremona, all'iconografia e via dicendo – di fatto sono inglobate in altre tipologie di beni che, citando Annalisa Gualdani⁽²⁾, possono essere di volta in volta quelle dei beni librari e archivistici, dei beni artistici, storici, monumentali o, per l'arte musicale, la disciplina dei beni culturali intesi come attività.

Lo stesso ICCD ha in fase di studio da diversi anni una scheda denominata SMO (Strumenti Musicali Organi), che fa parte della categoria beni mobili. La creazione di questa scheda sembra essere appunto un primo passo verso un riconoscimento (anche se in realtà lo studio da anni in corso non ha ancora prodotto alcun risultato) e quindi verso la necessità di separare tale categoria da quella dei beni artistici, pur restringendo il campo ad un'unica tipologia di strumenti musicali che storicamente ha sempre costituito eccezione positiva, essendo sottoposta al controllo diretto delle diocesi, godendo per tale motivo di attenzioni maggiori rispetto ad altri strumenti non "sacri".

In questo vuoto normativo che accompagna la difficile storia del riconoscimento dello strumento musicale come bene culturale, si vogliono semplicemente raccogliere alcune considerazioni che nascono dalla pratica dell'attività museale.

Questa specificità ha portato a stilare una sorta di guida rivolta a chi si occupa genericamente di manipolazione di strumenti musicali, suggerendo una serie di comportamenti pratici, impiegabili anche nella formazione del personale operativo del museo.

La presente guida è frutto della personale esperienza e della collaborazione con il conservatore Dott.ssa Francesca Tasso.

Raccomandazioni per la movimentazione in museo e in deposito

La prima raccomandazione è che tutte le operazioni vengano eseguite o comunque, nel caso di strumenti di grandi dimensioni, coordinate da una persona al corrente delle problematiche e dei pericoli legati al maneggio ed al trasferimento. È importantissimo ricordare, anche se può sembrare scontato, che i danni più gravi occorrono solitamente a causa dell'errato maneggio, della distrazione o della casualità (intesa come una mancata osservanza delle più elementari norme di attenzione). Gesti comunemente intesi come naturali possono causare danni irreparabili.

Sottolineo in primo luogo come l'accesso ad uno strumento non debba essere considerato come un evento di routine, ma come il momento più delicato per la sicurezza dello stesso.

La presenza di un responsabile durante la movimentazione e l'eventuale trasporto eviterà che lo strumento venga toccato o che venga impropriamente suonato.

Sia che il luogo si possa reputare idoneo, sia che esso – come spesso accade – possa non rispondere alle esigenze della conservazione, quale che sia lo stato dell'oggetto che si esamina ed il suo valore accertato o presunto, si dovrebbero mettere in atto accorgimenti tesi ad evitare danni o contaminazioni dello strumento che si ha per le mani.

Posto che i guasti più frequenti nei quali si può incorrere siano di varia natura, e cioè danni alla superficie, insudiciamenti più o meno gravi e danni alla struttura, proporremo qui alcuni criteri ai quali è consigliabile attenersi. Data la vastità della casistica, abbiamo semplicemente elencato una serie di precauzioni; la discussione e l'esperienza acquisita sul campo porteranno a inevitabili riconsiderazioni sull'argomento della manipolazione. Si badi bene che è proprio un *modus operandi* che consideri ovvie e banali certe precauzioni ad essere quello più pericoloso.

- La consultazione della scheda di conservazione⁽³⁾ dello strumento rappresenta la prima azione da effettuare prima della movimentazione: la scheda riporterà gli eventuali danni presenti, le parti non adese o quelle a rischio di frattura e tutte le informazioni importanti.

La conoscenza dello stato di conservazione prima di operare direttamente sullo strumento permetterà di evitare alcuni danni (ad esempio non afferrare un violino dal manico, vedendo la cassa rovinare a terra e polverizzarsi perché la giunta era lassa, ecc.).

I guanti devono sempre essere indossati: di cotone nel caso si maneggino strumenti in metallo (ottoni, campanelli, strumenti etnici in metallo) e di lattice nel caso di strumenti lignei (FIG. 2). Molta attenzione deve essere prestata anche per l'abbigliamento di chi opera: indumenti in lana possono impigliarsi in schegge e, altrettanto pericolose, sono: chiusure lampo, bottoni, cinture et similia.

- Lo strumento si deve mantenere in condizioni climatiche costanti sia nel corso dell'esposizione che durante una movimentazione, un trasporto o qualsivoglia attività.

Una volta tolto questo dalla sua collocazione abituale (vetrina, custodia, ecc.), per quanto possibile, si devono garantire condizioni simili a quelle nelle quali viene conservato o, quantomeno, gli sbalzi igrometrici e termici devono essere limitati al massimo. L'ispezione o il rilevamento andrebbero fatti nello stesso locale in cui lo strumento è conservato, per assicurare, nei limiti del ragionevole, un'omogeneità climatica; non sono fuori luogo alcune misure di controllo, effettuate con uno psicrometro.

Il trasporto

Vi sono dei casi in cui lo strumento deve essere trasportato al di fuori del locale in cui si trova; è consigliabile, ove esistano, l'impiego di custodie specifiche (tranne ovviamente in quei casi in cui le custodie stesse costituiscano opera d'arte, come le custodie dipinte) o di contenitori in grado di accogliere comodamente lo strumento (la chiusura non dovrà essere forzata, né tantomeno vi dovrà essere lo spazio perché lo strumento all'interno si possa muovere; l'eventuale spazio dovrà essere colmato con materiale quale pluriboll⁽⁴⁾ o similare). Se le custodie non sono facilmente reperibili, si usi del pluriboll per fasciare lo strumento.

Non si usino mai coperte o panni di lana, cotone o altro (la loro fibra è assai più resistente di qualsiasi scheggia lignea o sottile filamento metallico presente⁽⁵⁾) e si inserisca lo strumento in una scatola di cartone, avendo cura di colmare gli spazi vuoti con del polistirolo. Nella fattispecie si usi quel materiale chiamato commercialmente "polistella in patatine". Il trasporto dovrebbe essere sempre fatto da almeno due persone. Nel caso di grandi dimensioni (strumenti a tastiera) lo spostamento va sempre effettuato mantenendo la posizione originaria in cui lo strumento era conservato, o comunque valga il criterio di mantenerlo nella posizione atta al suonare. Lo spostamento va effettuato su carrelli dotati di ruote e senza spingere o tirare direttamente lo strumento durante il trasporto. Lo spostamento andrebbe effettuato con un congruo numero di persone: aumentando i punti di contatto durante il sollevamento, la struttura viene sottoposta meno a tensioni.

Ultima raccomandazione è che, se lo strumento verrà trasportato all'esterno o comunque attraverso sale in cui la temperatura è sensibilmente minore, venga protetto dallo sbalzo termico (in questo caso è possibile impiegare coperte di lana – quelle comunemente usate dai traslocatori vanno benissimo – naturalmente mai a contatto diretto con lo strumento, ma interponendo materiale inerte)⁽⁶⁾.



FIG. 1 - Sostituzione delle corde di un mandolino. L'operatore indossa guanti in lattice.



FIG. 2 - Attività di controllo all'interno del Museo degli strumenti musicali.

L'attività viene condotta in un giorno di chiusura al pubblico.

Il piano di lavoro è stato coperto da un panno di lana, cui si sono sovrapposti alcuni strati di carta leggera. Il piano ha un'ampiezza tale da permettere lo svolgimento dei controlli con totale libertà di movimento.

Si noti come l'operatore indossi un camice di cotone ed i guanti in lattice.

Le misurazioni vengono effettuate con un calibro in plastica.

Gli strumenti metallici (specchio e lampada da ispezione) sono protetti con scotch o con un rivestimento gommato nei punti di potenziale contatto.

Imballaggio

1. Utilizzare se disponibile una custodia adatta
2. Impiegare pluriboll per fasciare lo strumento
3. Non impiegare mai a contatto panni di lana o cotone
4. Inserire lo strumento fasciato con pluriboll in una scatola di cartone, colmare gli spazi con poliuretano espanso

Trasporto

1. Almeno due persone
2. Mantenere la posizione originaria dello strumento
3. Per strumenti di grandi dimensioni impiegare un carrello
4. Protezione contro lo sbalzo termico

Il locale di lavoro

Il locale nel quale si lavora deve essere correttamente illuminato ed è possibile una soluzione di compromesso tra l'illuminazione più idonea per la conservazione e quella che consenta lo svolgimento confortevole di lavori di precisione.

Qualche considerazione in più merita l'operazione della fotografia delle opere. Il pericolo insito nell'illuminazione per riprese fotografiche è praticamente nullo, se si riduce al minimo indispensabile il tempo durante il quale le lampade rimangono accese e si tengono a sufficiente distanza: il danno in caso di comportamenti scorretti è causato dall'elevata temperatura – inevitabile nelle vecchie lampade ad incandescenza (esistono ora in commercio lampade professionali che non producono calore e che sono quindi da preferirsi a quella di "vecchia generazione") ed emessa in misura assai ridotta dalla luce guida dei lampi da studio – ma non dall'ipotetico effetto della luce visibile (e delle sue componenti dannose) nel degrado della superficie. L'esposizione alla luce visibile richiesto dalle riprese è generalmente così breve (pochi minuti) da non essere annoverato fra i rischi.

- Il piano di lavoro deve essere ampio e solido: lo strumento va appoggiato su sostegni: le superfici di appoggio vanno rivestite con materiali morbidi che assorbano inevitabili piccoli urti.

Sono consigliabili per questo impiego: una coperta di lana o un tessuto trapuntato ricoperti da uno strato di pluriboll, per evitare che si impiglino schegge di legno; altrettanto adatti sono materiali plastici per imballaggio (poliuretano espanso "morbido"); qualche attenzione va rivolta ad alcuni tessuti sintetici, dotati di blando potere abrasivo.

- Il piano d'appoggio e l'ambiente circostante devono essere tali da consentire di muoversi attorno allo strumento (piuttosto che muoverlo) in condizioni di assoluta sicurezza.
- Chi opera materialmente deve prendere ogni precauzione per evitare insudiciamenti: le mani devono essere ben pulite e sgrassate, in caso di abbondante sudore.

razione l'uso di guanti di cotone o di gomma leggera (guanti chirurgici o tipo "tru touch" da lavoro) non deve sembrare eccessivo: tanto il sudore, quanto la secrezione sebacea contengono sostanze chimiche dotate di un certo livello di attività, che possono intaccare vernici, incollature, metalli e via dicendo. Accostarsi col viso per osservare meglio qualcosa può essere controproducente per lo shock termico ed idrometrico che può provocare l'aria respirata, con temperature oltre 30° C e umidità relativa prossima al 100%; per gli stessi motivi non si cada nella tentazione di soffiare in uno strumento a fiato (FIG. 3)

Nel corso dell'osservazione lo strumento va maneggiato con estrema attenzione: come si è già detto è meglio muoversi attorno a quello che si sta osservando, piuttosto che muoverlo.

Nel caso in cui esistano giunture poco stabili e la struttura abbia un comportamento "a leva" suscettibile di peggiorare la coesione delle giunte più labili, potrebbe essere proponibile, se la mole e la durata del lavoro di indagine lo giustifichi, l'uso di un'intelaiatura o di sostegni che immobilizzino lo strumento o le sue parti meno stabili, il tutto fissato in modo da non danneggiare, contondere o abradere la superficie.

- Il rispetto per la superficie deve anche condizionare l'uso di tecniche e strumenti per la misurazione diretta: deve essere evitato il contatto tra strumenti metallici (calibri, righelli, compassi) di solito costruiti in acciaio di elevata durezza e parti dell'oggetto da misurare; è preferibile usare strumenti in plastica o legno e se l'uso del metallo è inevitabile, interporre pellicole di piccolo spessore (carta, pellicola di alluminio, parafilm) come protezione. Si verifichi la corretta taratura degli strumenti plastici prima della misurazione, tenendo poi conto delle eventuali discrepanze. Per quanto ovvio gli operatori non si portino mai strumenti di misurazione facendoli passare sullo strumento in esame, ma solamente a lato dello stesso.
- Gli strumenti montati con corde e accessori non andrebbero smontati, anche se il montaggio fosse arbitrario; la lunga permanenza di corde anche con basse tensioni, per motivi puramente espositivi, può determinare l'insorgere di tensioni interne e deformazioni che all'atto della rimozione delle corde possono risolversi in crepe e scollature nei punti più deboli. Si aggiunga che lo smontaggio, specie in condizioni non buone di conservazione, può causare il distacco di parti varie, elementi decorativi, ecc. la cui coesione sia precaria.

Si possono poi elencare una serie di materiali e comportamenti "dubbi" potenzialmente causa di danni di vario genere:

- nastri adesivi sono in genere da proscrivere, dal momento che l'adesione dei loro collanti è spesso superiore a quella di una vernice sul legno: inoltre spesso lasciano tracce difficili da rimuovere. Sul legno vi è un'altissima probabilità di

asportare delle fibre. Possono essere tollerati se, manipolandone una piccola quantità, se ne riduce il potere adesivo. Maggiore è il tempo di permanenza dell'adesivo sulla superficie, maggiore sarà la polimerizzazione dello stesso, con pari aumento della difficoltà di pulitura della zona interessata. Si tenda ad escludere i nastri adesivi di carta, del tipo da disegno o che si usano per mascherare quando si dipinge, a favore dei nastri adesivi "riposizionabili".

- La tecnica del ricalco di particolari decorativi (es. rosette di liuti), oltre che come dimensione inattendibile, può contribuire al distacco di piccole parti, alla rigatura della tavola o all'insudiciamento delle superfici.

Non è evento infrequente che uno strumento di un museo venga suonato. Posto che queste occasioni dovrebbero essere limitate a quelle di carattere altamente culturale, per salvaguardare gli strumenti stessi, è comunque bene elencare una serie di comportamenti da tenere. Fatti salvi i consigli riguardanti la movimentazione è opportuno ricordare che l'esecutore non è sempre necessariamente attento o consapevole dei problemi della conservazione e quindi l'illustrazione da parte del conservatore di alcune attenzioni da porre non siano viste come una mancanza di rispetto nei confronti della professionalità del musicista, ma servono solamente a sottolineare l'estrema importanza e deperibilità del bene suonato.

Nel caso di strumenti a fiato in legno è necessario che lo strumento venga acclimatato gradualmente (operazione che può richiedere diversi giorni) e che non venga suonato a lungo e poi ricollocato senza alcuna ulteriore cura. Dopo ogni esecuzione dovrà essere asciugato e riposto con attenzione. Lo stesso valga per gli strumenti in metallo.

Gli strumenti a corda non dovranno essere reincordati senza il permesso del conservatore e la sua supervisione e l'accordatura dovrà essere effettuata a più riprese e compatibilmente con le caratteristiche costruttive dello strumento. Molta attenzione deve essere posta nell'uso degli strumenti con vernice: essendo questa più o meno termoplastica è possibile che dopo alcune ore di contatto con le mani o con il corpo del musicista si rammolli; è quindi necessario limitare al minimo il tempo di esecuzione ed effettuare delle pause. Non si permetta l'uso degli strumenti senza adeguate protezioni (mentoniera e spalliera per i violini e panno di daino per le chitarre): il contatto con l'epidermide sudata è altamente lesivo per le vernici ed i legni (si ricordi che il sudore ha una componente acida piuttosto elevata e variabile a seconda degli individui).

⁽¹⁾ L'unica realtà significativa in Italia per la formazione di figure di restauratori è la Civica Scuola di Liuteria di Milano, fondata nel 1978 dall'architetto Marco Tiella, che nel corso degli anni ha compiuto un lavoro pilota sulla conservazione degli strumenti musicali, applicando metodologie scientifiche d'indagine. L'istituto negli anni ha collaborato con enti ed istituzioni pubbliche, compiendo restauri per alcuni importanti musei italiani. A tutt'oggi l'unico diploma di qualifica di restauratore di strumenti musicali viene rilasciato da questa scuola, al termine di quattro anni di studio, cui è possibile accedere con un diploma di scuola superiore.

La Regione Lombardia e undici Università lombarde si sono accordate il 19 novembre 2003 per ideare e organizzare un corso di laurea gestito in collaborazione da alcune Università lombarde per la formazione e l'abilitazione professionale del restauratore di beni culturali, secondo parametri fissati dalla normativa italiana; considerate le risorse già presenti in Lombardia e le richieste del mercato del lavoro, lo studio di fattibilità ha previsto tre aree di specializzazione:

- materiali lapidei, litoidi e manufatti derivati (dipinti murali, stucchi, statuaria, superfici decorate dell'architettura)
- manufatti su supporto ligneo e tessile
- materiale librario e archivistico, materiali cartacei, materiale fotografico e cinematografico.

A queste aree si aggiunge quella per gli strumenti musicali che sarà avviata a Cremona presso Palazzo Pallavicino (l'intervento, compreso nell'ambito dell'Accordo di programma quadro tra Regione Lombardia e MBAC siglato nel 1999, in paternariato con la Provincia e il Comune di Cremona, prevede la costituzione presso Palazzo Pallavicino, di cui si sta completando il restauro, di un Centro per il restauro degli strumenti musicali. È previsto il relativo percorso formativo, di cui dovrà essere realizzata la progettazione).

È stata pubblicata una sintesi dello Studio di fattibilità promosso dalla Direzione Generale Culture, Identità e Autonomie della Regione Lombardia, coordinata da IReR - Istituto Regionale di Ricerca della Lombardia - e realizzato da Satef - Sviluppo e analisi di sistemi e tecnologie formative s.r.l. - in raccordo con il Gruppo di lavoro Regione Lombardia - Università lombarde su "Beni e servizi culturali".

Il documento è consultabile all'indirizzo:

<http://www.lombardiacultura.it/osservatorio/primoPiano.cfm?id=108>

⁽²⁾ Annalisa Gualdani ha pubblicato i seguenti articoli di interesse specifico: *I beni musicali*, in Aedon, Il Mulino, n. 1/2004; *L'indispensabilità di un'autonoma nozione di bene musicale*, in Il Saggiatore Musicale, n. 1/2004.

⁽³⁾ Vedi appendice 1.

⁽⁴⁾ Il Pluriboll (o pluriball) nasce negli Stati Uniti negli anni settanta ad opera della Sealed Air, che lo inventa e lo brevetta. Oggi il prodotto si è evoluto e trasformato: tecniche di coestrusione e laminazione permettono di ottenere prodotti con caratteristiche fisiche e meccaniche anche molto diverse. Il prodotto viene ottenuto dalla coestrusione di granuli plastici di Polietilene variamente additivati. È costituito da un foglio a due "lati": una parete liscia ed una parete con le "bolle". Queste ultime sono ottenute con l'aspirazione od il soffiaggio di aria ed hanno un diametro medio di 8/10 mm. Il peso specifico varia da 90 a 140 gr/mq. Viene prodotto in numerose varianti: superleggero, accoppiato con carta/espanso/alluminio, con bolle grandi, antistatico. È un prodotto a basso costo.

⁽⁵⁾ La scheggia è una deviazione dallo stato ideale di conservazione: la commistione di elementi già indeboliti (schegge, fratture, ecc.) e l'inosservanza delle attenzioni necessarie fanno aumentare la potenziale entità dei danni.

⁽⁶⁾ Il Metropolitan Museum ha pubblicato nel 2000 un piccolo volume dal titolo *The care and handling of art objects. Practices in the Metropolitan Museum of Art*, in cui, in maniera assai semplice e simpatica, vengono espresse delle norme di conservazione e tutela. La pubblicazione è

destinata a chi abbia un contatto giornaliero con le collezioni, sia esso un conservatore od un semplice commesso, e non si sono volute escludere a priori quelle osservazioni che un professionista dovrebbe conoscere ma che non competono al personale non specializzato, quali ad esempio i custodi.

Si ringrazia Claudio Canevari per il personale contributo fornito.

La conservazione degli strumenti musicali in Italia è un campo permeato ancora da molte buone intenzioni e da scarsi interventi reali. Da qui nasce la difficoltà di reperire del materiale bibliografico specifico aggiornato. In Italia vanno segnalate le case editrici Nardini di Firenze e Del Prato di Padova che, seppure in maniera non specifica, trattano argomenti necessari alla formazione del conservatore di strumenti musicali. Si trovano poi appendici scientifiche interessanti nei due più recenti cataloghi di collezioni italiane: Museo degli Strumenti Musicali di Milano, a cura di Andrea Gatti, Electa, Milano, 1997; La Musica e i suoi strumenti. La collezione Granducale del Conservatorio Cherubini, a cura di Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi Rognoni, Giunti, Firenze, 2001; Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, fondata da Giulio Argan, Graffiti editore, Roma, 2003 e articoli all'interno della rivista "Rassegna di Studi e di Notizie".

BIBLIOGRAFIA

Sulla conservazione dei materiali

- ALDROVANDI A.-PICOLLO M., *Metodi di documentazione e indagini non invasive sui dipinti*, Il Prato, Padova, 1999.
- BARCLAY R.L.-EAMES R.-TODD A., *The care of Wooden Objects*, "Technical bulletin". Canadian Conservation Institute, National Museum of Canada, Ottawa, Canada, 1982.
- BERNARDI A., *Conservare opere d'arte. Il microclima negli ambienti museali*, Padova, 2004.
- MACLEOD K.J., *Relative Humidity: its importance, Measurement and Control in Museum*, in "Technical bulletin", Canadian Conservation Institute, National Museum of Canada, Ottawa, Canada, 1975.
- MATTEINI M.-MOLES A., *Scienza e restauro - metodi di indagine*, Nardini Editore, Firenze 1984.
- SHELLEY M., *The care and handling of art objects. Practices in the Metropolitan Museum of Art. Revised edition*. The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2000.

Sulla conservazione degli strumenti musicali

- ABONDANCE F., *Restauration des Instruments de Musique / Florence Abondance*, Fribourg, 1981.
- AUGELLI F., *Il restauro di una spinettina del XVII secolo come pretesto per una diversa metodologia di restauro liutario*, in "I quaderni della Civica Scuola di Musica", numero speciale a cura della Civica Scuola di Liuteria di Milano, n. 17, aprile 1989, Comune di Milano, Ripartizione Educazione.
- BARCLAY R.L., *The care of Historic Musical Instrument*, Co-published with the Museums & Galleries Commission (U.K.) and CIMCIM, ICOM's Musical Instrument Museum and Collections International Committee, with financial assistance from the John S. Cohen Foundation. Edinburgh, 1997.
- BARCLAY R.L., *The care of Musical Instruments in Canadian Collections*, in "Technical bulletin", Canadian Conservation Institute, National Museum of Canada, Ottawa, Canada, 1982.
- BERNER A.-VAN DER MEER J.H.-THIBAUT G., *Preservation & restoration of musical instruments: provisional recommendations*, International Council of Museums. Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique, Evelyn Adams & Mackay, London, 1967.
- CANEVARI C., *Metodi "olistici" per la diagnostica e la documentazione nel restauro di strumenti musicali*, in "Liuteria Musica e Cultura", Milano, 1999-2000.
- CORONA E., *L'importanza della dendrocronologia negli studi organologici*, in "Liuteria", n. 12, Milano, dicembre 1984.
- DOURNON G., *Guide for the collection of traditional musical instruments*. Technical handbooks for museums and monuments. Protection of the cultural heritage n. 5. Unesco Press, Paris, 1981.
- GATTI A., *Indagine radiografica e tomografica assiale computerizzata: due tecniche di indagine non distruttiva a confronto*, in "Rassegna di studi e notizie", Milano, 1993.
- GATTI A., *La datazione degli strumenti musicali mediante l'analisi dendrocronologia, una nuova prassi computerizzata*, in "Rassegna di studi e notizie", Milano, 1996.
- GAI V., *Mostra sugli aspetti del degrado degli strumenti musicali*, in "Liuteria", n. 16, Milano, maggio 1986.
- GUALDANI A., *"I beni musicali"*, in Aedon, Il Mulino, n. 1, Milano, 2004.
- GUALDANI A., *L'indispensabilità di un'autonoma nozione di bene musicale*, in "Il Saggiatore" Musicale, n. 1, Milano, 2004.

- HELLWIG F.-KURFÜRST P.-MAC K.I., *Contributions to the study of traditional musical instruments in museums. Contributions pour les études des instruments des musique traditionnelle dans les musées. Beiträge zum Studium der Traditionellen Musikinstrumente in der Museen.* Slovenské n rodne muzeum, Bratislava, Czechoslovakia, 1987.
- HUNTLEY C.-STARLING K., *Restoration of early musical instruments.* Occasional papers (United Kingdom Institute for Conservation of Historic and Artistic Works) no. 6, United Kingdom Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, London, 1987.
- SCOGNAMILLO R. (a cura di), *Il patrimonio culturale musicale e la politica dei beni culturali*, Roma, 2003.
- *Instruments pour demain: conservation et restauration des instruments de musique: 9e journées d'études de la Section française de l'institut international de conservation (SFIIC), Limoges, 15-16 juin 2000.* Section française de l'Institut international de conservation des oeuvres d'art (SFIIC). Paris 2000.
- KARP C., *Studies in the documentation and technology of musical instruments.* Cary Karp Publishing, Uppsala, Sweden, 1984.
- KARP C., *The conservation and technology of musical instruments. A bibliographic supplement to Art and Archaeology Technical. Abstracts*, volume 28, Getty Conservation Institute, Marina del Rey, California, 1992.
- MARCONI E., *Il rilievo fotografico.* Tesi presso la Civica Scuola di Liuteria di Milano, relatore prof. C. Canevari, A.s. 2002/2003.
- MEUCCI R., *Gli strumenti musicali antichi e la loro tutela nelle collezioni pubbliche italiane.* In "Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, fondata da Giulio Argan". 2003, pp. 83-96.
- BARASSI E.-LAINI M., *Per una carta europea del restauro: conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi: atti del Convegno internazionale: Venezia, 16-19 ottobre 1985*, Firenze 1987.
- *Restauro, Conservazione e recupero di antichi strumenti musicali: atti del Convegno internazionale, Modena, 2-4 aprile 1982*, Firenze, 1986.
- RIZZI T.-CANEVARI C.-LIPPI L., *Presentazione del lavoro di ricerca effettuato sull'arciliuto costruito da Pietro Railich a Padova - 1655*, a cura di Musa Spettacolo e Cultura 1997.
- SALS C.-GATTI A., *Il Museo del Castello Sforzesco di Milano. Problematiche per la catalogazione degli strumenti musicali.* In "Beni Culturali, tutela e valorizzazione", anno IV, n. 6, Milano, 2000.
- *Standards in the museum care of musical instruments.* Museums & Galleries Commission, London 1995.
- TIELLA M., *Contributi allo studio del restauro degli strumenti musicali*, Cremona, 1990.
- TIELLA M., *Il restauro e la conservazione secondo i codici deontologici professionali*, in "Liuteria", n. 16, Milano, maggio 1986.
- TIELLA M.-CALIENDO C., *Catalogo degli strumenti esposti nella prima mostra sulla liuteria storica del mezzogiorno*, Aspasia, Bologna, 1996.
- TIELLA M.-ZANISI T., *Altre notizie storiche, artistiche e tecnologiche in merito ai problemi del restauro degli strumenti musicali*, in "Liuteria", n. 14, Milano, agosto 1985.
- TIELLA M.-ZANISI T., *Controllo della forma degli strumenti musicali nella produzione, conservazione e restauro*, in "Liuteria", n. 11, Milano, agosto 1984.
- TIELLA M.-ZANISI T., *Controllo della forma degli strumenti musicali nella produzione, conservazione e restauro*, in "Liuteria", n. 12, Milano, dicembre 1984.
- TIELLA M.-ZANISI T., *Il restauro degli strumenti musicali: principi ed operatività*, in "Liuteria", n. 13, Milano, aprile 1985.
- WEISSHAAR H.-SHIPMAN M., *Violin Restoration: a Manual for Violin Makers*, California, 1988.

Legislazione essenziale sui beni culturali:

- D. Lgs. N.42/04
 - D. Lgs. n. 490/99
 - D. Lgs. n. 112/98 art. 150 comma 6
 - L. n. 88/98
 - L. n. 1089/39
- Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137.
- Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'articolo I della legge 8 ottobre 1997, n. 352.
- Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei.
- Norme sulla circolazione dei beni culturali.
- Tutela delle cose di interesse storico e artistico.

Esistono poi numerosi siti internet di associazioni o centri di studio che mettono a disposizione sia gratuitamente sia in vendita materiale interessante.
Ultimo accesso: 7-09-2005.

- <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/index.html> CIMCIM
- <http://www.cci-icc.gc.ca/html> Canadian Conservation Institute
- <http://icom.museum/publications.html> ICOM
- <http://www.icom-italia.org> ICOM Italia
- <http://spfm.unipv.it/> Facoltà di Musicologia – Cremona
- <http://www.nuovamuseologia.org/> Rivista Nuova Museologia
- <http://www.icr.beniculturali.it/> Istituto Centrale per il Restauro
- <http://www.iccd.beniculturali.it/> Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione
- http://www.cesmar7.it/index_ita.html Centro per lo Studio dei Materiali per il Restauro
- <http://www.getty.edu/conservation/institute/index.html> Getty Conservation Institute
- http://www.regionibeniculturali.it/leggi/stato/dec_leg.htm
- <http://www.ambientediritto.it/> Ambiente e Diritto
- <http://beni-culturali.puntopartenza.it/>

In particolare si segnalano i seguenti articoli:

- <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwt1.html>
- <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwt2.html>
- <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwt3.html>
- <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwte.html>
- <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/irt/irti.html>

Recommendations for the conservation of musical instruments: an annotated bibliography. CIMCIM Publications N. 1, 1993.

Training In Musical Instrument Conservation. Cimcim Publications No.2, 1994.

Copies Of Historic Musical Instruments. Cimcim Publications No. 3, 1994.

Voices for the Silenced: Guidelines for Interpreting Musical Instruments in Museum Collections Margaret Birley, Heidrun Eichler, and Arnold Myers, with the CIMCIM Working Group for Education and Exhibitions (Co-ordinator Jos Gansemans).

Raccomandazioni per regolamentare l'accesso agli Strumenti Musicali nelle collezioni pubbliche: 1985.

Scheda analitica sullo stato di conservazione

La presente scheda è nata dall'esigenza di avere accesso rapido allo stato di conservazione degli strumenti presenti nella collezione, senza la necessità di ricognizioni non programmate (è opportuno ricordare che molti strumenti non vengono esposti e non sono presenti nella sede museale, ma in depositi in sedi distaccate).

Si è pensato per facilitare tali operazioni di creare un database in Microsoft Access, in quanto si tratta di un programma normalmente installato sui sistemi operativi Microsoft.

La scheda non vuole essere esaustiva nei confronti dello strumento e non è pensata per comunicare altre informazioni se non quelle pertinenti allo stato di conservazione, alla collocazione ed alla schedatura. Si sono esclusi in partenza i dati storici, descrittivi e simili presenti nella schedatura completa degli strumenti, che è stata realizzata tra il 1997 e il 2004 con il programma SIRBEC, il Sistema Informativo Regionale dei Beni Culturali promosso dalla Regione Lombardia che, dal 1998, è allineato agli standard catalografici nazionali elaborati dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.

Graficamente la scheda (per il momento riguardante solo gli strumenti a pizzico) è stata impostata in modo da avere quattro ripartizioni principali. I diversi campi sono stati creati con tre tipologie differenti di collegamenti:

- caselle semplici, laddove non vi era necessità di richiamare il dato (ad esempio l'anno di costruzione)
- tabelle, ove necessario richiamare dei dati, sostanzialmente non passibili di modifiche (elenco dei depositi, dato difficilmente modificabile)
- macro ove necessario richiamare dati e poter modificare elenchi (acquisizione di una nuova tipologia di strumento).

La prima ripartizione di tabelle consente di individuare i seguenti campi:

Per **collocazione** viene inteso il luogo fisico di conservazione

collocazione
E esposizione
E sala 34
E sala 35
E sala 36
E sala 37
D deposito 1
D deposito 2
D deposito 3
D deposito 4

Per **modalità di esposizione** si intende:

modalità di esposizione
1.0 vetrina chiusa
1.1 v.c.str appoggiato
1.2 v.c str appeso con filo
1.3 v.c str appeso con supporto
1.4 v.c.str appoggiato a supporto
2.0 vetrina aperta
3.0 appoggiato su pedana

Per **stato di conservazione complessivo** si intendono cinque valori arbitrari.

stato di conservazione complessivo
1. Ottimo (amovibile)
2. Buono (amovibile)
3. Discreto (amovibile, con precauzione)
4. Mediocre (si consiglia di non spostarlo)
5. Pessimo (inamovibile)

Per **tipologia dello strumento** sono elencati strumenti a pizzico, con il primo numero riferito alla famiglia di appartenenza.

tipologia dello strumento
1.0 Liuto
1.1 Liuto 6 ordini
1.2 Liuto 7 ordini
1.3 Liuto 8 ordini
1.4 Liuto 9 ordini
1.5 Liuto 10 ordini
1.6 Liuto 11 ordini
1.7 Liuto 12 ordini
1.8 Liuto 13 ordini
2.0 Arciliuto a tratta corta
2.1 Arciliuto a tratta lunga
3.0 Tiorba a tratta corta (padovana)
3.1 Tiorba a tratta lunga (romana)
4.0 Chitarra
4.1 Chitarra a 4 ordini
4.2 Chitarra a 5 ordini
4.3 Chitarra a 6 ordini
4.4 Chitarra a 5 corde
4.5 Chitarra a 6 corde
5.0 Mandolino
5.1 Mandolino del vecchio tipo
5.2 Mandolino milanese
5.3 Mandolino napoletano
5.4 Mandolino genovese
5.5 Mandolino bresciano
6.0 altri strumenti

elenco_danni è una casella in cui inserire un file (.doc) aggiornabile:

La seconda ripartizione contiene solamente due campi:

La terza ripartizione riguarda la presenza (o meno) di informazioni sullo strumento, relazioni di restauro ed indagini effettuate. Se presente viene inserita in formato .pdf la relazione di restauro

La quarta ripartizione individua l'autore della presente ricognizione e la data della precedente, permettendo di valutare il tempo intercorso fra le due.

Tabella riassuntiva delle funzioni di ogni campo

Nome casella	"Oggetto" impiegato	Note	Deve essere in relazione con:	Deve aggiornarsi:
Collocazione_appartenenza	Casella combinata	—	Tabella: Collocazione_appartenenza	No
Settore	Casella combinata	—	Tabella: Settore	No
Numero_inventario	Casella di testo	—	—	No
Numero_catalogo	Casella di testo	—	—	No
Tipologia_strumento	Casella combinata	—	Tabella: Tipologia_strumento	No
Immagine_strumento	Cornice oggetto associato	Riconoscimento immediato, a bassa definizione	Oggetto	No
Collocazione	Casella combinata	La collocazione può influenzare lo stato di conservazione	Tabella: Collocazione	Si
Modalità_espositiva	Casella combinata	Capire se è appeso, adagiato, su di un supporto, ecc.	Tabella: Modalità_espositiva	Si
Stato_complessivo	Casella combinata	Valutazione immediata	Tabella: Stato_complessivo	Si
Elenco danni	Cornice oggetto associato	Deve essere inserito un file.doc, da potersi aprire agevolmente, per poterlo aggiornare/modificare	Oggetto	Si
Autore	Casella di testo	—	—	No
Data_costruzione	Casella di testo	—	—	No
Restauri_since_1990	Casella di testo	Breve elenco dei restauri	—	Si
Indagini_effettuate	Casella combinata	—	Tabella: Indagini_effettuate	Si
Relazione_restauo	Casella di controllo	Individuazione semplice della risposta: si / no	—	Si
Relazione_pdf	Cornice oggetto associato	Rapida ricognizione sugli interventi eseguiti. Se presenti più relazioni, vanno tutte inserite	Oggetto	No
Interventi_consigliati	Casella combinata	Valutazione dell'impegno richiesto dall'oggetto	Tabella: Interventi_consigliati	No
Precedente_ricognizione	Casella di testo	Valutazione del tempo trascorso	—	No
Autore_data	Casella di testo	Riconoscimento dell'operatore	—	No

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Raccolte Extraeuropee
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIX - Anno XXXII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2005

Tabella riassuntiva delle funzioni di ogni campo

Nome casella	"Oggetto" impiegato	Note	Deve essere in relazione con:	Deve aggiornarsi:
Collocazione_appartenenza	Casella combinata	—	Tabella: Collocazione_appartenenza	No
Settore	Casella combinata	—	Tabella: Settore	No
Numero_inventario	Casella di testo	—	—	No
Numero_catalogo	Casella di testo	—	—	No
Tipologia_strumento	Casella combinata	—	Tabella: Tipologia_strumento	No
Immagine_strumento	Cornice oggetto associato	Riconoscimento immediato, a bassa definizione	Oggetto	No
Collocazione	Casella combinata	La collocazione può influenzare lo stato di conservazione	Tabella: Collocazione	Si
Modalità_espositiva	Casella combinata	Capire se è appeso, adagiato, su di un supporto, ecc.	Tabella: Modalità_espositiva	Si
Stato_complessivo	Casella combinata	Valutazione immediata	Tabella: Stato_complessivo	Si
Elenco danni	Cornice oggetto associato	Deve essere inserito un file.doc, da potersi aprire agevolmente, per poterlo aggiornare/modificare	Oggetto	Si
Autore	Casella di testo	—	—	No
Data_costruzione	Casella di testo	—	—	No
Restauri_since_1990	Casella di testo	Breve elenco dei restauri	—	Si
Indagini_effettuate	Casella combinata	—	Tabella: Indagini_effettuate	Si
Relazione_restauo	Casella di controllo	Individuazione semplice della risposta: si / no	—	Si
Relazione_pdf	Cornice oggetto associato	Rapida ricognizione sugli interventi eseguiti. Se presenti più relazioni, vanno tutte inserite	Oggetto	No
Interventi_consigliati	Casella combinata	Valutazione dell'impegno richiesto dall'oggetto	Tabella: Interventi_consigliati	No
Precedente_ricognizione	Casella di testo	Valutazione del tempo trascorso	—	No
Autore_data	Casella di testo	Riconoscimento dell'operatore	—	No

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

MARIO PEROTTI

Uno studio fotografico in Galleria Vittorio Emanuele a Milano

Maria Donata Padovani

Mario Perotti è noto come uno dei più importanti fotografi d'arte del Novecento per la sua vasta e qualificata attività professionale nel campo della riproduzione di opere d'arte. Le ricerche hanno però rivelato un fotografo dalla personalità assai più articolata, partecipe della cultura fotografica del suo tempo, presente in numerosi concorsi e sulle pagine di importanti riviste del settore.

Notizie Biografiche

Mario Perotti nasce a Milano il 7 ottobre 1909. Il padre, Fortunato, si era spostato a fine Ottocento, da un paese della campagna della bassa milanese, S. Rocco al Porto (oggi in provincia di Lodi), a Milano. Mario è l'ultimo di quattordici figli, di cui uno conosciuto come incisore di buona qualità⁽¹⁾.

La sua passione per la fotografia si manifesta sin dalla più tenera età, tanto che il suo primo strumento è una fotocamera a cassetta (6x9), che gli viene donata intorno agli undici anni. Il giovane Mario, dopo le scuole primarie, tra gli undici ed i quattordici anni, frequenta la Scuola Tecnica e segue i corsi serali di disegno e fotografia alla Società Umanitaria; frequenta inoltre un corso alla Scuola di disegno del Castello Sforzesco. Inizia poi a lavorare come apprendista nello studio fotografico di Emilio Sommariva, una delle figure più significative della storia della fotografia italiana, artista noto per i ritratti, molto apprezzato sia dalla nobiltà che dalla ricca borghesia e famoso per aver partecipato con successo ad importanti esposizioni internazionali di fotografia. Conseguì, tra gli altri riconoscimenti, il primo posto fra i partecipanti all'Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica professionale di Londra nel 1922⁽²⁾.

Intorno al 1930⁽³⁾, Perotti passa allo studio fotografico Abeni con sede in Galleria Vittorio Emanuele⁽⁴⁾. Si tratta di uno studio avviato con un consistente numero di dipendenti e che opera anche nell'ambito della fotografia industriale.

Nel gennaio del 1932 le proprietarie dello studio fotografico Abeni, Giulietta e Margherita Zenarini, cedono l'esercizio dello studio, acquisito nel 1914, a Mario

Perotti e Beniamino Perego, che mantengono la denominazione Studio Fotografico Abeni⁽⁵⁾. Il sodalizio non ha lunga vita: dopo qualche anno, nel luglio 1936, Mario Perotti rileva la quota del socio e gestisce da solo lo studio⁽⁶⁾. Nell'ottobre del 1935 Mario sposa Angela Besenconi. Dal matrimonio nascono due figli: Giuseppe (1937) e Maria Stella (1945)⁽⁷⁾. La giovane famiglia, durante il periodo bellico, abita sopra lo studio in Galleria, luogo da sempre crocevia di incontri per i milanesi. Lo studio è infatti punto di ritrovo per artisti, amici, compagni, professori della giovane moglie che aveva studiato e frequentato la sezione tessitura all'Istituto d'Arte di Villa Reale a Monza (ISIA).

Frequentano lo studio con una certa assiduità artisti quali, fra gli altri, Remo Salvadori, Pio Semeghini, Arturo Martini⁽⁸⁾, Mario Ceconi, Giacomo Manzù, Francesco Messina, Aldo Carpi, Narciso Cassinò, Franco Asco, Tullio Figini, titolare della Fonderia Artistica di Milano denominata MAF.

Numerosi sono gli allievi e i collaboratori dello studio fotografico, mai però più di uno o due contemporaneamente. Fra gli allievi è da ricordare Davide Clari, recentemente scomparso⁽⁹⁾. Sono presenti anche un garzone ed una ritoccatrice, la signorina Curtini, specializzata nei ritocchi dei negativi e che deve la propria formazione all'aver frequentato l'Accademia di Brera⁽¹⁰⁾. Perotti matura, nell'esperienza della sua professione, una sua personale cifra stilistica che gli avvale il consenso ed il successo del pubblico. In particolare, nell'ambito della storia dell'arte, diventa noto per le immagini con cui documenta la "Storia di Milano", edita dalla Treccani tra il 1953 e il 1966. Lavora nello studio in Galleria Vittorio Emanuele sino alla fine del 1983, quando passa il timone ad un suo stretto collaboratore ed allievo: Enrico Colnaghi.

Questi proseguirà le attività dello studio con lo spirito del maestro, lasciandone testimonianza nelle pubblicazioni di case d'aste e nei cataloghi di esposizioni d'arte⁽¹¹⁾.

Mario Perotti muore a Milano il 3 novembre 1999.

Gli esordi: dalla formazione con Emilio Sommariva agli anni Quaranta

Mario Perotti inizia il suo apprendistato presso Emilio Sommariva, una delle figure più significative della storia della fotografia italiana. Gli anni della collaborazione con Perotti sono quelli in cui lo studio Sommariva è in via San Paolo, ma il rapporto tra i due rimarrà improntato all'amicizia e alla frequentazione reciproca anche dopo il suo passaggio allo studio fotografico Abeni. Sono entrambi, infatti, tra i soci fondatori del Circolo Fotografico Milanese nel 1930⁽¹²⁾, che raccoglie l'eredità del prestigioso Circolo Fotografico Lombardo fondato nel 1889 per promuovere il progresso della tecnica fotografica ed aperto a dilettanti, professionisti e produttori di materiali fotografici⁽¹³⁾. Sono poi presenti nell'*Annuario di Domus* del 1943 che viene considerato da critici e storici "...coraggiosa summa del meglio della fotografia italiana..."⁽¹⁴⁾. La frequentazione e l'amicizia permangono nel tempo e si estendono anche alle figlie del Sommariva⁽¹⁵⁾.

Il giovane Perotti, desideroso di affermazione professionale ed economica, è versatile e disponibile alle diverse proposte di lavoro. Nel nucleo delle prime prove vi sono ritratti che rappresentano una voce importante dell'attività dello studio fotografico e si inseriscono nella tradizione figurativa di Sommariva. Compagno i soggetti appartenenti a varie componenti della società: oltre a distinti gentiluomini, artisti, vi sono anche figure di genere che ritraggono mendicanti, umili lavoratori, carabinieri, ammalati. Tutti si caratterizzano, nonostante la diversità della posa e dell'ambientazione, per la dignità e per un equilibrio d'insieme che esprime naturalezza e semplicità. In alcune, ad esempio *Volto d'uomo con occhiali* e *Volto d'uomo con barba fluente*, è marcata l'affinità con il maestro Sommariva per l'uso della tecnica di stampa al carbone⁽¹⁶⁾ e per alcuni elementi stilistici come il fondo scuro che lascia emergere il soggetto o il dosato contrasto luminoso. Nel 1936 Perotti inizia l'attività in proprio, caratterizzata da ritratti di artisti, pittori, scultori, in cui sia l'immagine che lo sfondo presentano tonalità più chiare. Inoltre, mentre nella fase precedente lo sfondo rimaneva indefinito, ora diventa più evidente l'ambientazione, talvolta collocata all'esterno, talaltra all'interno degli studi degli artisti stessi, come si può osservare in *Pittore Aldo Carpi* (FIG. 1). Lo studio fotografico in Galleria era, come ricorda il figlio Giuseppe, crocevia di incontri, opinioni, di idee, luogo di aggregazione di amici che nel passare per un saluto si soffermavano ad osservare l'attività del laboratorio fotografico. Non è certamente casuale il fatto che il nome di Perotti sia annoverato tra i fondatori del Circolo Fotografico Milanese, sia presente nell'*Annuario di Domus* del 1943 e nel dopoguerra, sia tra i collaboratori di riviste di fotografia come *Ferrania* e *Fotografia*.

Anche la sua città Milano, ricorre sin dall'inizio nel suo lavoro e rimarrà un tema costante nel susseguirsi degli anni e dello sviluppo artistico. La documentazione, nel periodo pre-bellico, è composta da immagini di una Milano classica, rappresentata dai monumenti più significativi: il Duomo, splendidamente illuminato o circondato ancora dalla pavimentazione (poi distrutta in seguito agli eventi bellici), il Castello, nella visione notturna con i giochi di luce creati dall'acqua e i ragazzi che vi si bagnano, Sant' Eustorgio con i chiostri, l'Abbazia di Chiaravalle. È documentata anche una Milano minore: le strade non asfaltate, le giovani novizie, le collegiali in uscita, le bancarelle del Verziere, il venditore di spagnolette, il Bottonuto⁽¹⁷⁾. Altra componente non trascurabile dell'attività, ma purtroppo assai poco documentata, è quella rivolta alla fotografia industriale, di cui rimangono pochi ma significativi esiti, tra cui alcuni suggestivi interni di fonderia: *Fonderia artistica* (FIG. 2), *Interno di fonderia*. In questa serie di fotografie gli sfondi sono sfocati, le sagome degli operai sono in controluce, vengono privilegiate visioni d'individui singoli tra le scintille delle colate; l'ambiente è costituito dall'attrezzatura dell'azienda e dai prodotti secondo uno schema narrativo tipico del periodo, che vuole esaltare sia l'organizzazione all'interno dei processi lavorativi sia la qualità dei prodotti. Nella memoria del figlio Giuseppe e del suo stretto collaborato-

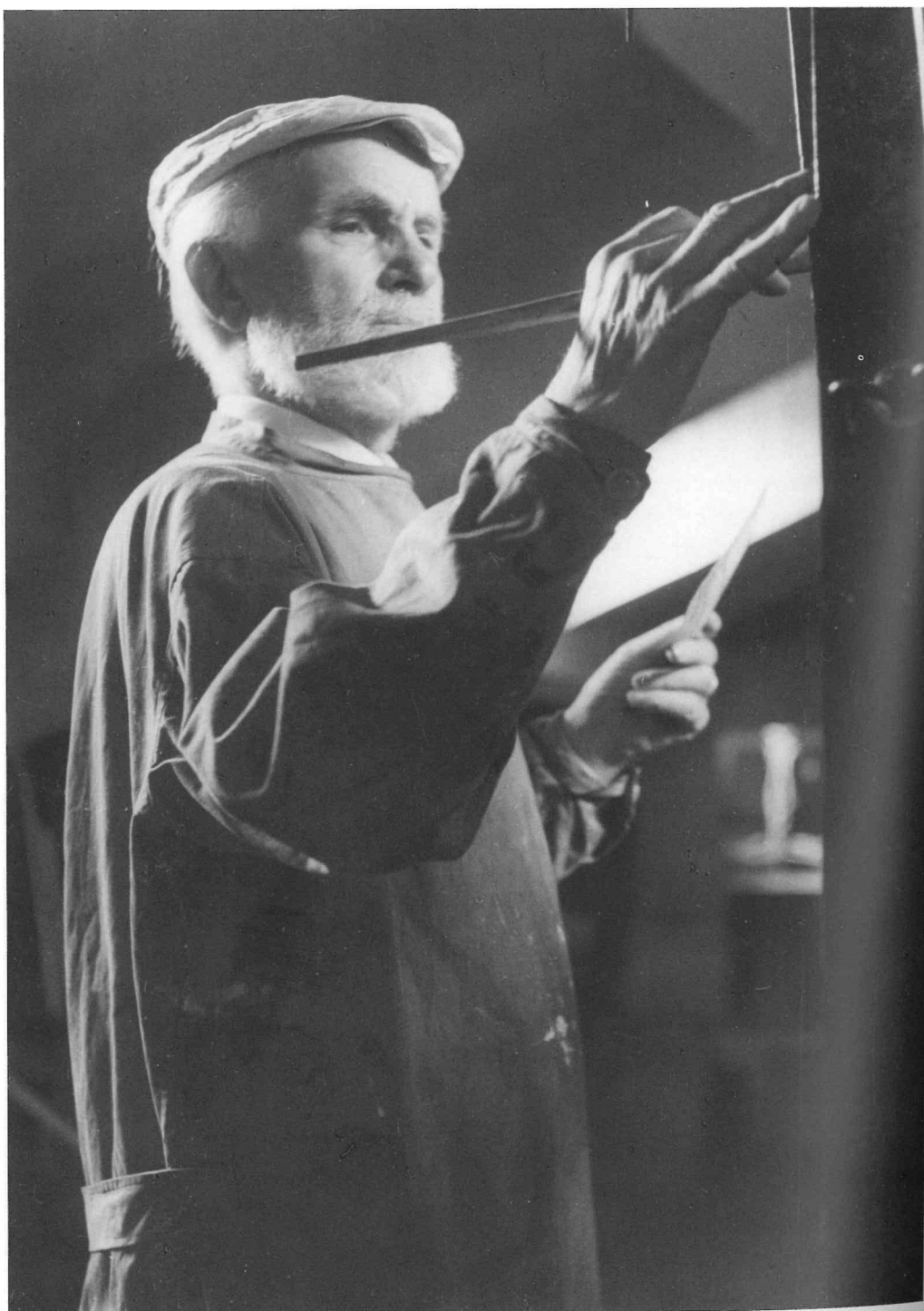


FIG. 1 - *Pittore Aldo Carpi* (1886-1973), anni Quaranta-Cinquanta, collezione privata.



FIG. 2 - *Fonderia Artistica*, fine anni Trenta, collezione privata.

re Enrico Colnaghi, ricorrono alcuni nomi di aziende per cui Perotti realizzava fotografie d'industria: Magneti Marelli, Safar, Selo (Società Elettrica Lombarda). In quel periodo le aziende, per fare pubblicità, dovevano ricorrere ai servizi dei fotografi, in quanto non esisteva l'ufficio pubblicità, creato in un periodo successivo, in linea con una nuova concezione dell'immagine aziendale e con lo sviluppo di reparti fotografici interni che seguivano tempestivamente il mutamento nelle tecnologie di produzione e i momenti di vita ufficiale della ditta⁽¹⁸⁾. Le fotografie di quegli anni annoverano anche alcuni significativi ricordi di brevi viaggi effettuati con la giovane moglie a Venezia, nell'Italia centrale, ad Urbino, Assisi, Firenze, in un arco temporale che si colloca tra il suo matrimonio, nell'ottobre 1935, e l'inizio della seconda guerra mondiale. Si tratta di immagini che documentano i mosaici interni di San Marco, il Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio con l'allestimento della mostra di armigeri a cavallo dedicata al museo Stibbert nel 1938 (FIG. 3), il Palazzo dei Priori ad Assisi dopo i restauri degli anni Venti. In un articolo, *Confidenze*, pubblicato sulla rivista di settore *Fotografia* nel 1949, egli racconta la forte inclinazione per la sperimentazione. Ricorda infatti che nella sua ventennale esperienza lavorativa iniziata nel 1929 ha "...conosciuto tutte le vie suggerite dalla tecnica in continuo progresso, sperimentando i procedimenti al carbone ed al bromolio, la resinotipia, la gommotipia, le stampe 'puramente fotografiche' su carta smaltata, di impeccabile nitidezza". Inoltre ricorda come questa sua passione per la fotografia lo abbia portato continuamente in cerca di nuovi mezzi di espressione⁽¹⁹⁾. Questa sua inclinazione è esplicitamente riscontrabile in due delle tre immagini con cui egli è presente nell'*Annuario di Domus* del 1943: *Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, espressione della situazione della fotografia nel contesto italiano, l'*Autoritratto* (FIG. 4) e il *Nudo solarizzato* (FIG. 5). Si tratta di solarizzazioni, una realizzazione tecnica per cui il negativo viene esposto a luce molto intensa. Per effetto della sovraesposizione le zone più esposte, durante lo sviluppo, restano più trasparenti di quelle meno esposte e si ha quindi un'inversione di toni. Il fatto che per il suo autoritratto abbia scelto di ricorrere alla solarizzazione fa intuire una scelta precisa, ancor più se osserviamo che tra i centoquattordici autoritratti degli autori pubblicati nel testo solo Luigi Veronesi⁽²⁰⁾ si presenta con una fotografia elaborata tecnicamente in questo modo; Mario Perotti vuole indubbiamente presentarsi come uno tra i fotografi più aggiornati rispetto alle tendenze innovative della fotografia⁽²¹⁾. Presso la biblioteca del Circolo Fotografico Milanese, inoltre, sono presenti testate giornalistiche che aggiornano sulle tecniche e le novità di settore. È quindi pensabile che, in questa sede, il nostro autore abbia avuto visione e notizia delle realizzazioni di Man Ray. Le due solarizzazioni pubblicate non sono un episodio isolato, altre con diverso soggetto sono conservate nel fondo personale che annovera anche alcuni sdoppiamenti⁽²²⁾: *Venezia Santa Maria della Salute*, *Firenze Palazzo Vecchio*, *Natura morta con brocca*, le cui modalità di realizzazione sono minuziosamente descritte e pubblicate nel breve scritto del fotografo del 1949.



FIG. 3 - Firenze, Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, 1938, collezione privata.



FIG. 4 - *Autoritratto*, ante 1943, collezione privata.
(Pubblicata in: SCOPINICH-ORNANO-STEINER, 1943, pag. 223).

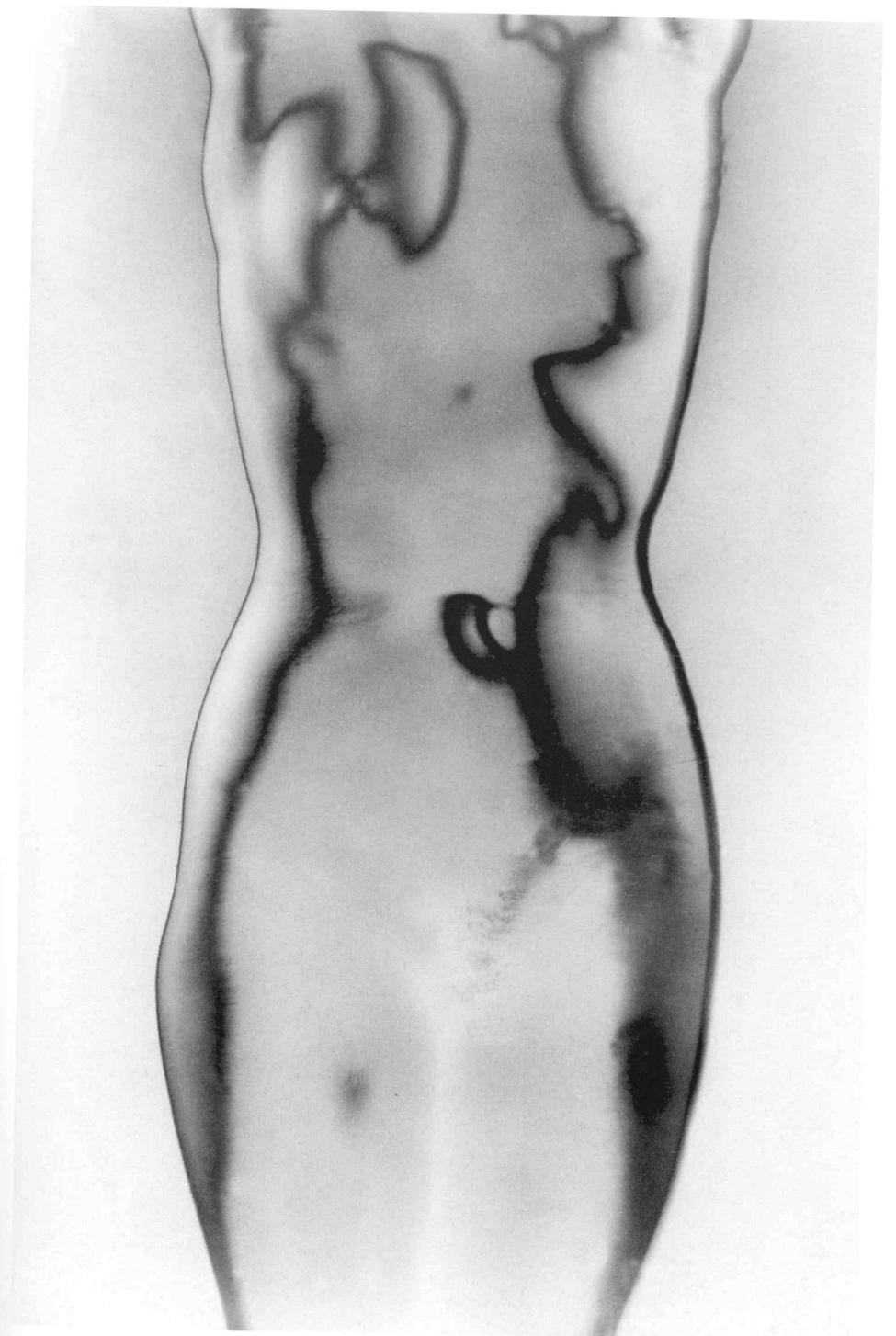


FIG. 5 - *Nudo solarizzato*, ante 1943, collezione privata.
(Pubblicata in: SCOPINICH-ORNANO-STEINER, 1943, pag. 59).

La terza immagine, *In sagrestia*, (FIG. 6) ci presenta l'altro aspetto artistico dell'autore, quello più tradizionale, più consono all'attività professionale dello studio fotografico in Galleria Vittorio Emanuele, ove diventa gradualmente più consistente il filone legato al mondo dell'arte, dagli antiquari ai musei, all'editoria specializzata.

Nel periodo bellico non è facile reperire materiale per realizzare fotografie e quindi non sono molte le prove di quegli anni. Nell'archivio privato sono conservate immagini che documentano la Milano ferita dalle incursioni aeree, in particolare dell'agosto del 1943: *Piazza San Fedele* con la statua di Alessandro Manzoni in equilibrio instabile sul piedistallo (FIG. 7), l'area attorno alla *Basilica di San Lorenzo*, la *Ca Granda*, *San Bernardino alle Ossa*, *Mirasole* e momenti di vita durante la guerra come *Commercio ambulante davanti a San Nazaro*, *Aspetti di vita popolare*.

Il Dopoguerra

In Italia, dopo gli anni difficili del secondo conflitto mondiale, la vita riprende e anche l'attività dello studio fotografico riacquista il suo normale percorso.

Attività per le Riviste ed Esposizioni

Nel primo dopoguerra accanto alla consueta attività professionale Mario Perotti partecipa a concorsi fotografici, collabora ad alcune riviste fotografiche e non: *Ferrania*, *Fotografia* e *Via*, rivista mensile dell'Automobile Club di Milano. In precedenza si ha notizia di una sua partecipazione, nel 1940, ad una esposizione presso il Circolo Fotografico Milanese, così commentata sulla rivista *Note Fotografiche*, diretta da Alfredo Ornano: "*Una mostra riuscitissima ... quella del Perotti, ricca di bromolii, carboni, carbro, bromuri e solarizzazioni, tutti eseguiti con maestria*"⁽²³⁾. Nel 1946 partecipa al concorso del Foto Club Italiano con il *Il Pittore* (FIG. 8), un ritratto eseguito per sovrapposizione di due scatti del pittore Enzo Morelli (1896-1976). L'anno seguente, nel 1947, è presente con *Cineasta*, commentata come una delle immagini meglio classificate al concorso regionale del Foto Club Italiano⁽⁴⁾. In una sua personale, che raccoglie un centinaio di fotografie, allestita presso il Circolo Fotografico Milanese, dal 20 al 27 maggio 1948, riscuote favorevoli consensi. La mostra, infatti, viene recensita favorevolmente su *Ferrania*: "...Perotti sa inquadrare una bella fotografia dove molti non vedono nulla e sa cogliere una piacevole scena di vita tra le pareti domestiche. Si avvale con discrezione di tutti i procedimenti, solarizzazione, toni alti, rilievo col negativo - positivo, bromolio, ..." ⁽²⁵⁾, e su *Fotografia*, ove viene rilevato quanto egli sia eclettico sia nella ricerca del soggetto che nella tecnica esecutiva⁽²⁶⁾. Partecipa, nel giugno del 1948, alla mostra sociale del Circolo Fotografico Milanese con *Conversazione a tavola*⁽²⁷⁾. In seguito, con altri soci del circolo, è presente alla VII Mostra Biennale Internazionale di Foto-



FIG. 6 - *In sagrestia*, ante 1943, collezione privata.
(Pubblicata in: SCOPINICH - ORNANO - STEINER, 1943, pag. 47).



FIG. 7 - *Milano, Piazza S. Fedele*, 1943,
collezione privata.

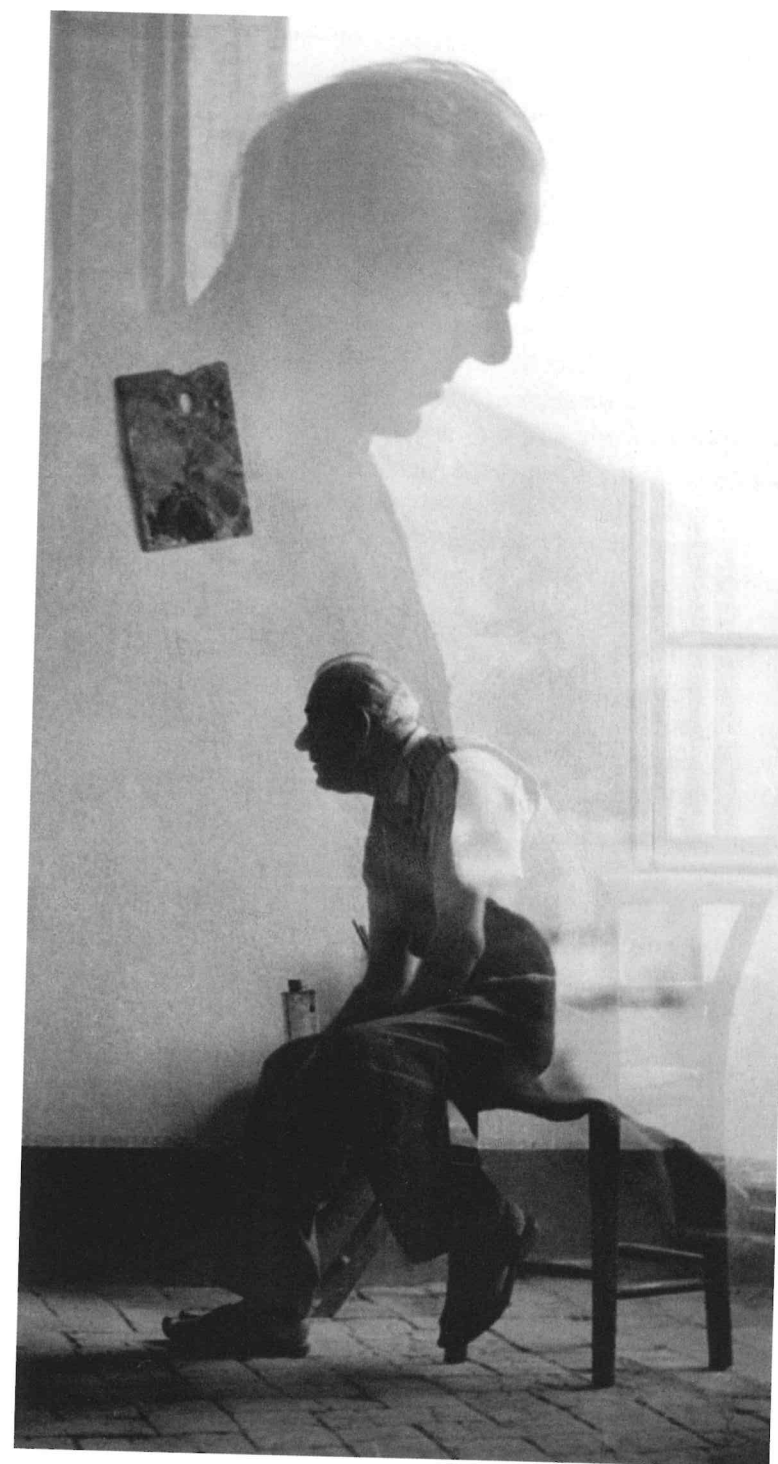


FIG. 8 - *Il Pittore* (Enzo Morelli 1896-1976), ante 1946,
collezione privata.

grafia Artistica di Torino, alla XIII Mostra Fotografica Fiera di Ancona, al Wisconsin Centennial International Salon of Photographic Art Milwaukee, al XXXVI Salon di Parigi, al III Salone Internazionale di Fotografia di Lussemburgo, al XCIII Salon di Londra⁽²⁸⁾. Nel 1949 è presente alla Prima Mostra Nazionale di Fotografia Artistica (dal 4 al 12 giugno) con *Architettura*⁽²⁹⁾ e nel 1950 alla III Mostra Internazionale di Salisburgo, un'esposizione a cui partecipano trentatré nazioni e l'Italia è presente con ventiquattro opere di autori appartenenti al Circolo Fotografico Milanese, all'Associazione Fotografica Romana, all'A.F.I. di Torino⁽³⁰⁾. Nel novembre del medesimo anno è inaugurata a New York una mostra collettiva del Circolo Fotografico Milanese, la prima manifestazione del dopoguerra che rappresenta l'attività di un solo circolo fotografico italiano. Tra le cinquantuno fotografie esposte alcune riscuotono maggiori consensi e tra queste è definito superbo lo studio di due cavalli di Mario Perotti⁽³¹⁾. Sempre a New York in anni recenti alcune sue immagini acquistate da galleristi americani vengono esposte dal 13 giugno al 10 agosto del 2001 presso la galleria Keith de Lellis⁽³²⁾.

Nel gennaio 1947 inizia le pubblicazioni *Ferrania*, rivista mensile di fotografia, cinematografia e arti figurative⁽³³⁾, che raccoglie l'eredità del *Notiziario Fotografico* di Ivrea, un periodico piemontese che aveva suscitato intorno a sé numerosi consensi e simpatie, e persegue l'intento, come afferma il suo direttore Guido Bezzola nella lettera d'apertura indirizzata ai lettori, di "portare un suo concorso modesto, ma preciso allo studio ed alla divulgazione della fotografia e del cinema, non prescindendo dalle arti figurative che, visive anch'esse, dalla fotografia soprattutto possono ricevere chiarimenti e sussidi, nell'illustrazione di capolavori, nello studio di particolari, nella conoscenza di opere ignorate. Alla parte tecnica si affiancherà quella informativa, assai ampia, ed estetica, il tutto corredato da una larga documentazione di immagini"⁽³⁴⁾. Sfogliando le numerose annate si nota la presenza di opere di Pietro Donzelli, Paolo Monti che, con Giuseppe Cavalli, promotore del gruppo "La Bussola", possono essere considerati esponenti di diverse tendenze in ambito fotografico. Mario Perotti è presente sulla rivista con sue fotografie già dal primo numero ed il suo contributo si dispiega negli anni a partire dal 1947 fino a tutto il 1953, sia con immagini all'interno della rivista, sia con copertine della stessa che fanno comprendere la stima accordatagli. Queste prove presenti sui vari numeri di *Ferrania* sono immagini che si distaccano dai lavori precedenti. Perotti privilegia infatti i primi piani, sia per le figure che per gli oggetti, diminuisce il contrasto chiaroscurale, usa toni alti, un'atmosfera luminosa, mediterranea che si collegano ad esempio ne *Il Portale*⁽³⁵⁾, e in *Venezia*⁽³⁶⁾ senza che questo voglia significare una sua adesione alla corrente edonistica del gruppo "La Bussola". In altri episodi riemerge l'esperienza professionale trascorsa, come in *Fonderia*⁽³⁷⁾ o nel *Ritratto*⁽³⁸⁾ o in *Via Montenapoleone*⁽³⁹⁾, ove l'istanza neorealista è rivisitata con accenti che richiamano alla memoria il pittorialismo. La piena padronanza del mezzo fotografico risalta in immagini, che, come già si è visto nell'*Annuario di Domus* del 1943, esprimono la sua ecletticità. Mi riferisco al *Nudo solarizzato*⁽⁴⁰⁾ e a *Sdoppiata*⁽⁴¹⁾.

La presenza di Mario Perotti su *Fotografia*, rivista bimensile d'arte e tecnica fotografica, è meno corposa dal punto di vista del numero delle immagini ivi pubblicate, ma interessante in quanto lo annovera tra i suoi collaboratori di redazione per alcuni anni, dal 1952 al 1954. Nel giugno-agosto 1949, egli pubblica un articolo, *Confidenze*, in cui racconta la propria esperienza professionale, esprime le proprie convinzioni ed aspirazioni, il suo interesse per la pittura contemporanea ed in particolare per quella di Giorgio Morandi⁽⁴²⁾. Da questo scritto emerge la figura di un appassionato cultore del mezzo fotografico che esplora i più vari procedimenti tecnici dal carbone al bromolio sino agli ultimi esperimenti di sdoppiamento che accompagnano il testo. Successivamente, nel gennaio 1961, quando ormai è lontano il tempo della sua collaborazione, verrà ricordato sulla rivista con un breve scritto che apprezza il fotografo che ama "scrivere con la luce e soltanto con questa"⁽⁴³⁾. Spirito animatore della rivista è soprattutto Piero Donzelli, unitamente agli altri componenti della redazione ed a Ezio Croci, direttore e poi editore nel momento in cui, nel settembre-ottobre 1950, la rivista diventa indipendente e non più organo propagandistico del Circolo Fotografico Milanese⁽⁴⁴⁾. La rivista non sviluppa una sua precisa linea ideologica anche perché Ezio Croci vi accoglie molte correnti che di fatto sono presenti nel circolo di cui la rivista è inizialmente espressione. Proprio la convivenza di gruppi di soci di diversi orientamenti culturali è l'origine di scissioni che si verificheranno in seno al sodalizio⁽⁴⁵⁾. Un'altra rivista che si avvale del suo lavoro è *Via*, rivista mensile illustrata di vita moderna, edita dall'Automobile Club di Milano. Perotti è presente con immagini di diverso genere, ve ne sono alcune molto belle che collegano l'immediatezza degli eventi all'autodromo di Monza nel momento del Gran Premio d'Italia. Altre sono puntuali commenti ad articoli come *Cancelli e ferri battuti sui laghi lombardi*⁽⁴⁶⁾ oppure *Piante esotiche nei parchi di Stresa*⁽⁴⁷⁾, che per il piano ravvicinato, sotto una luce che mette in risalto le superfici ed esalta l'oggetto e la sua struttura, ricordano i teorici della Nuova Oggettività, in altre ancora risentono del suo interesse per l'arte contemporanea come *Prospettive d'architettura nuova*⁽⁴⁸⁾ o *Composizione d'arte*⁽⁴⁹⁾. Non mancano infine rivisitazioni di ambito pittorialista come *Mano di donna*⁽⁵⁰⁾ e immagini di ambito neorealista come *Il portale della chiesa di S. Agostino*⁽⁵¹⁾ o *Paesaggio Campestre*⁽⁵²⁾.

Concorsi Fotografici Motta-Ferrania

Nel 1949 la Motta, Società per l'Industria Dolciaria e Alimentare, con la partecipazione della Ferrania S.p.A., indice una gara fotografica aperta indifferentemente a professionisti e dilettanti, per soggetti suddivisi in più gruppi: 1° Bambini e dolci; 2° Vecchi e dolci; 3° Visi belli o caratteristici e dolci; 4° Feste, sagre e costumi locali con richiamo ai dolci; 5° Battesimi, cresime, comunioni, fidanzamenti, matrimoni, onomastici, con richiamo ai dolci; 6° Dolci (nature morte, cene, pranzi, merende, pick-nick campestri, gite in auto, moto, bicicletta, piroscalo, vela, aereo, ecc., persone che mangiano dolci, negozio di dolci, ecc.)⁽⁵³⁾. È il primo di

una serie di concorsi ai quali partecipa con successo Mario Perotti che in questa prima edizione risulta vincitore ex-equo con Silvio Piccon di Bordighera, nel 1° gruppo "Bambini e dolci" e si classifica al terzo posto nel 2° gruppo "Vecchi e dolci". La Commissione giudicatrice composta da Mario Bellavista, Leonardo Borghese, Vico d'Incerti, Marcello Nizzoli, Alfredo Ornano, Bruno Stefani e Antonio Valenti, dopo aver esaminato 1187 fotografie inviate da 320 concorrenti, gli conferisce un ulteriore riconoscimento con la seguente motivazione: *"In considerazione dell'importanza della partecipazione alla Gara da parte di Mario Perotti, che ha presentato un numeroso gruppo di opere tutte pregevoli per lo sforzo di ricerca e per i risultati ottenuti, ... la Società Motta ha disposto di assegnargli un ulteriore compenso speciale di L. 25.000, mentre la Società Ferrania ha disposto di sostituire l'apparecchio Falco II, abbinato al compenso del Gruppo 1° con un apparecchio Condor di valore doppio"*⁽⁵⁴⁾. Nell'edizione successiva, nel 1950, a tema unico: "Il dolce nella fotografia", Mario Perotti vince il secondo premio nella categoria professionisti⁽⁵⁵⁾. Nel 1951, con il tema "Figure e dolci nella fotografia" ottiene il terzo premio e alle successive edizioni si classifica in posizioni non di rilievo come nel 1958, settimo tra i professionisti⁽⁵⁶⁾.

Attività per la Fiera di Milano

Un aspetto poco conosciuto di Perotti è la sua attività per la Fiera di Milano, un rapporto che abbraccia un arco temporale di vari anni, dal 1949 al 1965. Mentre oggi la Fiera di Milano, per la specializzazione richiesta dall'attività commerciale e lavorativa odierna, organizza più manifestazioni fieristiche lungo tutto l'arco dell'anno, a cadenza mensile, a quel tempo la manifestazione era campionaria, spaziava dalla metallurgia alla chimica, ai tessuti e si svolgeva nel mese di aprile. L'Ente Fiera forniva una tessera d'entrata ad alcuni fotografi che erano incaricati dall'Ufficio Pubblicità dell'Ente Fiera di fotografare l'esposizione. Fra questi il fotografo Mario Perotti, che con la sua rolleiflex scattò molte immagini: il numero delle fotografie da lui prodotte variava d'anno in anno, in rapporto al gusto e alla richiesta della committenza.

Ho rinvenuto circa 270 fotografie da lui realizzate nel corso della sua collaborazione. Un particolare interessante e costante è che le varie annate iniziano sempre con immagini di bandiere al vento per poi spaziare dai padiglioni, ai viali affollati, ai momenti di relax nei punti di ristoro o lungo le aiuole fiorite, ai singoli episodi d'interessamento del pubblico, ai particolari architettonici o ai materiali esposti. Sono per la maggior parte immagini estemporanee realizzate con la volontà di comunicare all'osservatore il mondo, la vita, l'atmosfera che ruota attorno alla più importante manifestazione fieristica d'Italia. Alcune denotano una ricerca del momento ottimale di equilibrio tra luce e ombra per la resa del soggetto; mi riferisco ad esempio ai particolari di attrezzature e di macchinari giganteschi in *Assali di treno* (FIG. 9) e di stand aziendali *Dalmine*.

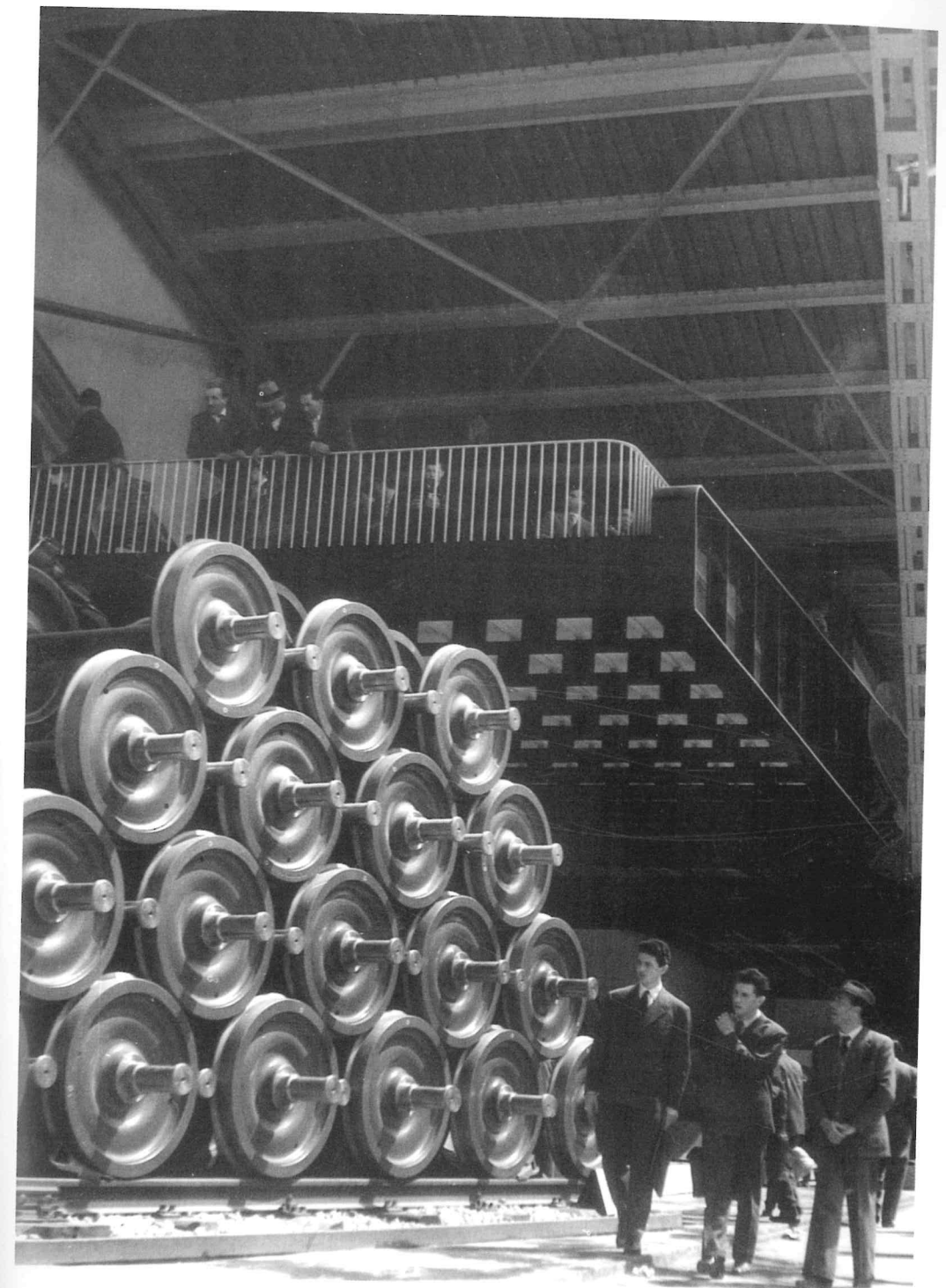


FIG. 9 - Assali di treno, 1955,
Archivio Storico Fondazione Fiera, Milano.

Il Castello Sforzesco e la "Storia di Milano"

Nel dopoguerra, accanto ai tradizionali settori del ritratto e dell'industria, si amplia quello legato al mondo dell'arte. Non solo privati, ma anche istituzioni pubbliche si avvalgono dell'esperienza professionale di Perotti. Per il comune di Milano documenta, nei primi anni Cinquanta, le varie fasi della ristrutturazione, dei riallestimenti e del restauro del Castello Sforzesco (FIGG. 10-11) e del Museo della Scienza e della Tecnica⁽⁵⁷⁾ i cui lavori, dopo una prima fase, dal 1947 al 1949, riprendono nel 1951 e si concludono nel 1953. Queste immagini sono un'importante testimonianza sia da un punto di vista storico che come documenti visivi delle soluzioni strutturali ed architettoniche adottate. Perotti, come altri professionisti è chiamato presso la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano per documentare i momenti del restauro di importanti opere d'arte⁽⁵⁸⁾.

Ma è con la "Storia di Milano" (FIG. 12) che Mario Perotti acquisisce notorietà. Come ricorda il figlio Giuseppe, infatti, venne chiamato da Gian Alberto Dell'Acqua a collaborare alla realizzazione dell'importante pubblicazione per l'aspetto documentario. Il progetto per una nuova grande pubblicazione sulla "Storia di Milano" nacque, come scrive il senatore Giovanni Treccani degli Alfieri nella presentazione dell'opera, durante una seduta dell'Istituto di Alta Cultura nel 1942 e vide la luce nel 1953, conseguendo un notevole successo. Ne sono pubblicate successive edizioni ed ampliamenti, fino al 1996. Il cospicuo lavoro connesso a questa pubblicazione, se da un lato conferisce notorietà al fotografo, da un altro lo assorbe preponderantemente e fa sì che egli lentamente tralasci altre componenti della sua attività come la collaborazione alle riviste *Ferrania*, *Fotografia*, *Via* e la partecipazione all'attività del Circolo Fotografico Milanese, del quale non è più socio dal 1955, una scelta questa, ricorda ancora il figlio Giuseppe, che trova origine anche nelle modificate scelte di pensiero esistenti all'interno del gruppo associativo. Se le illustrazioni per la *Storia di Milano*⁽⁵⁹⁾ rimangono nel *corpus* della sua produzione come il momento più significativo e quantitativamente più consistente, non sono un episodio isolato. Numerosi sono i cataloghi di esposizioni, mostre e pubblicazioni che si sono avvalsi della sua collaborazione. A titolo di esempio basti citare la mostra del *Caravaggio e dei Caravaggeschi*⁽⁶⁰⁾ dei primi anni Cinquanta, il catalogo del *Morazzone* del 1962⁽⁶¹⁾, la raccolta concernente i *Pittori Bergamaschi dalle origini al XIX secolo*⁽⁶²⁾.

Perotti giunge anche alla collaborazione con le Case d'Aste: in primo luogo Finarte nei primi anni Sessanta, Sotheby's dal 1974, quindi Christie's, collaborazioni che si sono perpetuate negli anni e sono proseguite con Enrico Colnaghi dopo il ritiro di Mario Perotti dall'attività professionale. A Gian Marco Malusardi, banchiere milanese con la passione per l'arte e fondatore di Finarte, Mario Perotti è legato da sincera amicizia e per questo è tra i primi a conoscere e a collaborare per la nascente casa d'aste che vede la luce a partire dal 1959. Il consenso ed il successo conseguiti gli permettono di annoverare tra i suoi contatti, accanto ad

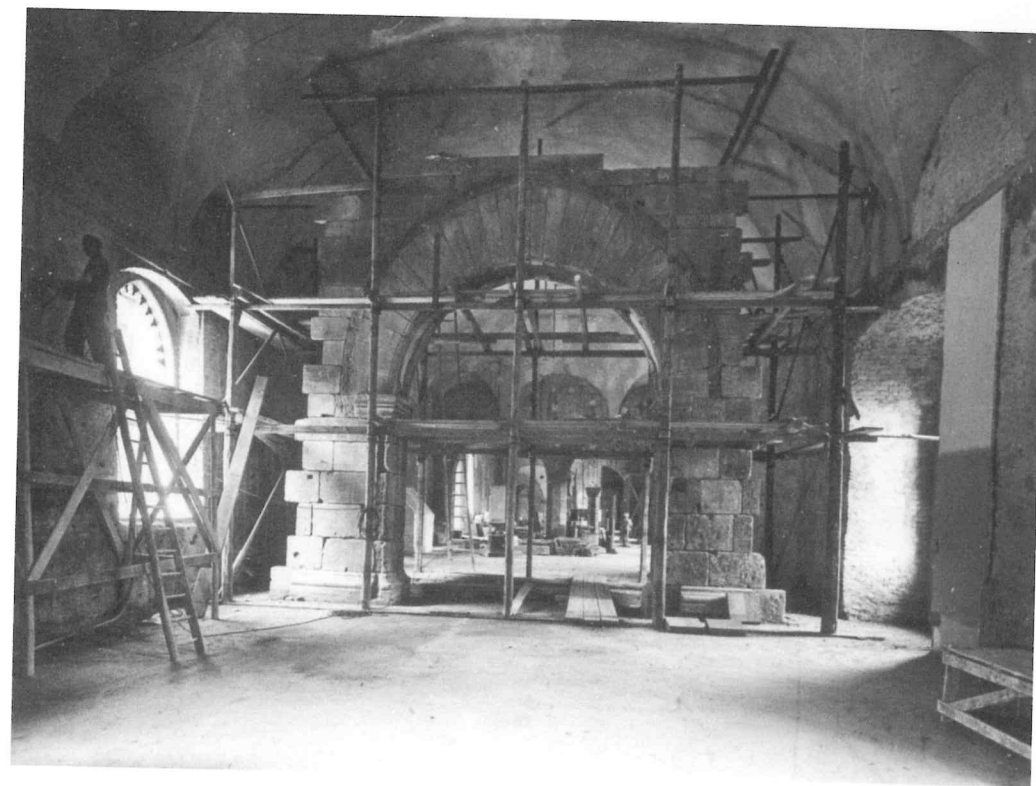


FIG. 10 - Milano, Castello Sforzesco, Pusterla dei Fabbri, 1953-1954, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 11 - Milano, Castello Sforzesco, Monumento funebre di Bernabò Visconti, 1953-1954, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 12 - Viaggio a Betlemme, 1953, Castelseprio, S. Maria Foris Portas, Archivio Perotti Milano, pubblicata in: *Storia di Milano* vol. II, pag. 634.

importanti enti pubblici, quali la Soprintendenza e il Comune di Milano, anche importanti soggetti privati quali restauratori, antiquari, esponenti della nobiltà, istituzioni private come l'Ambrosiana, il Museo Poldi Pezzoli, il Museo Bagatti Valsecchi e studiosi di chiara fama come Lamberto Vitali. I soggetti ritratti spaziano nei molteplici settori dell'arte, dalle porcellane alle monete, dagli arazzi ai manoscritti, dall'architettura medievale all'arte moderna e contemporanea.

Il presente articolo ha origine da una tesi di Specializzazione in Storia e Tecnica della Fotografia dal titolo Mario Perotti: Industria e Cultura Fotografica a Milano nel '900, discussa nell'Anno Accademico 2002-2003 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, con relatore Roberto Cassanelli e correlatore Maria Luisa Gatti Perer.

Desidero ringraziare quanti hanno facilitato la mia ricerca e quanti mi hanno permesso la visione degli originali fotografici.

In particolare: Dott.ssa Silvia Paoli, Conservatore delle Raccolte Fotografiche del Castello Sforzesco di Milano per i consigli ed i preziosi suggerimenti; Dott. Giuseppe Perotti che gentilmente mi ha edotto su molti aspetti, sia privati che di lavoro, della vita del padre; Enrico Colnaghi allievo e continuatore dell'attività dello Studio Fotografico Perotti che con disponibilità mi ha fornito informazioni tecniche sull'attività dello studio.

Ringrazio inoltre Silvana Appoloni Pagani, Francesca Clari, Cesare Colombo, Elisabetta Flore, Giovanna Ginex, Cinzia Grassi, Maria Isabella Motta, Dante Pini, Roberto Spampinato ed il personale degli archivi e biblioteche, presso i quali ho svolto la mia ricerca, elencati qui di seguito: Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Brera di Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano, Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano, Fototeca dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere di Milano, Archivio Storico della Fondazione Fiera di Milano, Archivio Ferrania-3M di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, Biblioteca della Società Umanitaria di Milano.

- ⁽¹⁾ Preziosa fonte di notizie private e dati significativi è il figlio di Mario Perotti, Giuseppe.
- ⁽²⁾ Egli probabilmente lavorò con Sommariva dal 1916 al 1930. Le notizie mi sono state cortesemente date da Giovanna Ginex, che ha pubblicato recentemente *Divine. Emilio Sommariva fotografo opere scelte 1910-1930*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2004. Cfr. anche G. GINEX, *Il fondo Sommariva*, in T. SERENA, *Per Paolo Costantini, Indagine sulle raccolte fotografiche*. 2 voll., in *Quaderni Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali*, "Quaderni", IX, Scuola Normale Superiore di Pisa, Agnano Pisano, 1999, pagg. 55-56; G. GINEX, *Il fondo fotografico Emilio Sommariva della Biblioteca Nazionale Braidense*, relazione letta alla giornata di studio sugli archivi fotografici di Brera, Milano, 1997, s.p.
- ⁽³⁾ Cfr. nota 1.
- ⁽⁴⁾ Lo studio fotografico Abeni fu aperto in Galleria Vittorio Emanuele nel 1892 da Federico Abeni. I successivi passaggi di proprietà ne mantengono la denominazione sino a Mario Perotti. Cfr. G. SAVALLO, *Guida di Milano per 1892*, Milano, Codignola & Rossi, 1892; cfr. anche gli anni successivi.
- ⁽⁵⁾ Camera di Commercio di Milano, Archivio storico. Dichiarazione di cessazione datata 23 gennaio 1932, n. 54363.
- ⁽⁶⁾ Camera di Commercio di Milano, Archivio storico. Dichiarazione di cessazione della società e di successione come unico proprietario datata 4 luglio 1936, n. 243012.
- ⁽⁷⁾ Certificazione del Comune di Milano dal quale risulta che Mario Perotti nato in Milano di anni venticinque e Besenzone Angela Giuseppina nata in Monza di anni ventitre hanno contratto matrimonio in Monza il 5 ottobre 1935.
- ⁽⁸⁾ Nella stessa ala dell'edificio ha studio ed abitazione Arturo Martini, di cui Perotti documenta bozzetti e lavori; di questi, pur essendo andate perdute le immagini, rimane traccia nei ricordi del figlio di Mario Perotti, Giuseppe.
- ⁽⁹⁾ Aiutante di studio molto attivo tra il 1937 ed il 1950, in questo periodo apprende in modo proficuo tutte le tecniche e gli insegnamenti della moderna fotografia che gli trasmette il maestro. Con tale esperienza nel 1951 lascia lo studio per aprire una sua attività professionale dedicandosi alla fotografia pubblicitaria e industriale. Ad una mia lettera, con cui chiedevo notizie intorno al periodo di lavoro presso lo Studio Perotti, ha risposto la nipote Francesca informandomi della morte dello zio avvenuta il 17 aprile 2001.
- ⁽¹⁰⁾ Le informazioni precise e dettagliate intorno al suo studio, agli arredi, alle attrezzature tecniche, mi sono state fornite da Enrico Colnaghi e dal figlio Giuseppe, che, nei momenti liberi dallo studio, aiutava il padre.
- ⁽¹¹⁾ Cito a titolo di esempio: G. PETTINATO (a cura di), *L'uomo cominciò a scrivere*, Milano, Electa, 1997; J. RIVA (a cura di), *Immagini di casa Manzoni*, Milano, Centro nazionale Studi Manzoni, 1998.
- ⁽¹²⁾ Lettera dattiloscritta, datata 24 ottobre 1938, inviata dal presidente del Circolo Fotografico Milanese, Guido Pellegrini, all'Unione Società Italiana Fotografica, conservata presso lo studio C. Colombo, fondo P. Donzelli, Milano.
- ⁽¹³⁾ Cfr. S. PAOLI, *Il Circolo Fotografico Lombardo: associazionismo e cultura fotografica alla fine dell'Ottocento*, in M. MIRAGLIA-M. CERIANA (a cura di), *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, Milano, Electa, 2000, pagg. 68-75.
- ⁽¹⁴⁾ C. BERTELLI, *Obiettivo aperto*, in *Brera notizie della Pinacoteca*, Milano, 1982, s.p.; cfr. E.F. SCOPINICH-A. ORNANO-A. STEINER, *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Editoriale Domus, 1943; cfr. S. PAOLI, *L'Annuario di Domus del 1943*, in T. SERENA; *Per*

Paolo Costantini, *Indagine sulle raccolte fotografiche*. 1 vol., in *Quaderni Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali*, "Quaderni", IX, Scuola Normale Superiore di Pisa, Agnano Pisano, 1999, pagg. 95-128.

- (15) Ve ne è testimonianza in una lettera inviata dal Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Milano, Carlo Bertelli del 29.11.1979, prot. n. 5636, (archivio privato) in cui ringrazia le Signorine Sommariva per aver facilitato l'acquisto, da parte dello Stato, del patrimonio d'arte paterno ed esprime gratitudine anche al discreto, riservato e paziente amico Perotti.
- (16) Si tratta di un procedimento di stampa non argenteo, basato sull'insolubilizzazione delle sostanze colloidali trattate con bicromato di potassio ed esposte alla luce: l'immagine è costituita da uno strato di gelatina colorata con nerofumo. Cfr. L. SCARAMELLA, *Fotografia storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, Edizioni De Luca, 1999, pagg. 132-133.
- (17) Il quartiere Bottonuto corrisponde all'attuale area compresa tra via Paolo da Cannobio, via Alberici, piazza Velasca. Cfr. *Storia di Milano*, vol. XVIII, tomo 3°, pag. 35.
- (18) Cfr. C. COLOMBO, *Fabbriche in posa*, in V. CASTRONUOVO, *Cento anni di industria*, Milano, Electa, 1988, pagg. 247-255.
- (19) *Fotografia*, n. 5-6, 1949, s.p.
- (20) L. Veronesi inizia a fotografare intorno alla metà degli anni venti con sperimentazioni che risentono degli esiti di Moholy Nagy e dei protagonisti del Bauhaus. Si volge a ricerche sul fotogramma, sulla fotografia astratta, sulla solarizzazione, sul fotomontaggio; studia il rapporto tra fotografia e pittura; dipinge a tempera su positivo fotografico ed esegue collages unendo positivo fotografico e pittura.
- (21) Le prime immagini conosciute realizzate con tale procedimento tecnico di solarizzazione risalgono al 1929 e sono opera di MAN RAY (1870-1976). Notizie delle varie sperimentazioni e tentativi fatti con i più diversi criteri in fotografia sono presenti sulle riviste italiane: nel 1931, ad esempio, in *La Casa Bella*, Edoardo Persico recensisce Foto-Auge, un'antologia pubblicata a Stoccarda, che comprende fotografie, 'fotomontages', fotogrammi e fotopitture di Atget, Baumeister, Man Ray, Max Ernst, Moholy Nagy e Lissitzly.
- (22) Gli sdoppiamenti, in linguaggio professionale, sono denominati bassorilievi, notizia riferitami da C. Colombo.
- (23) *Note Fotografiche*, 1940, giugno, pag. 212.
- (24) *Ferrania*, gennaio 1947, pag. 9.
- (25) *Ferrania*, giugno 1948, pag. 32.
- (26) *Fotografia*, n. 2, 1948, s.p.
- (27) *Fotografia*, n. 2, 1948, s.p.
- (28) *Fotografia*, n. 2, 1948, s.p.
- (29) *Fotografia*, n. 4, 1949, s.p.
- (30) *Fotografia*, n. 5, 1950, pag. 14.
- (31) *Fotografia*, n. 6, 1950, pagg. 29-31.
- (32) *View on Photography*, n. 4, 2001, pag. 18.
- (33) Nel giugno del 1964 viene firmato l'accordo in base al quale la Ferrania S.p.A. viene incorporata dall'americana Minnesota Mining and Manufacturing Co., nota come 3M. Un cambiamento istituzionale che si ripercuote sulla rivista che non ha più ragion d'essere per la sua natura e per il suo titolo in quanto la nuova ditta è una grandissima multinazionale e di conseguenza, nel dicembre 1967, *Ferrania*, rivista mensile di fotografia, cinematografia ed arti figurative cessa la pubblicazione.
- (34) *Ferrania*, gennaio 1947, pag. 2.

- (35) *Ferrania*, n. 3, 1951, s.p.
- (36) *Ferrania*, n. 7, 1949, pag. 12.
- (37) *Ferrania*, n. 5, 1949, pag. 14.
- (38) *Ferrania*, n. 8, 1947, pag. 10.
- (39) *Ferrania*, n. 11, 1951, pag. 8.
- (40) *Ferrania*, n. 3, 1949, pag. 3.
- (41) *Ferrania*, n. 10, 1949, s.p.
- (42) *Fotografia*, n. 5-6, 1949, s.p.
- (43) *Fotografia*, n. 1, 1961, pagg. 18-19.
- (44) *Fotografia*, n. 6, 1950, pag. 1.
- (45) Nel 1947 Federico Vender, Ferruccio Leiss, Luigi Veronesi, Mario Finazzi, Giuseppe Cavalli fondano il gruppo *La Bussola*. Nel 1950 Davide Clari, Piero Di Blasi, Alfredo Ornano, Andrea Buranelli, Pietro Donzelli, Flavio Gioia, Arrigo Orsi, fondano l'*Unione Fotografica*. Cfr. G. TURRONI, *Nuova Fotografia Italiana*, Milano, Schwarz Editore, 1959, pag. 34.
- (46) *Via*, settembre, 1952, pag. 28.
- (47) *Via*, settembre, 1952, pag. 29.
- (48) *Via*, novembre, 1952, pag. 26.
- (49) *Via*, settembre, 1953, pag. 32.
- (50) *Via*, dicembre, 1948, pag. 24.
- (51) *Via*, aprile, 1958, pag. 30.
- (52) *Via*, agosto, 1958, pag. 29.
- (53) *Fotografia*, n. 2, 1949, s.p.
- (54) *Fotografia*, n. 7, 1949, s.p.
- (55) Il primo premio viene assegnato a Vittorio Villani di Bologna. *Fotografia*, n. 3, 1950; *Ferrania*, n. 2, 1951, pag. 33.
- (56) *Fotografia*, n. 3, 1958, pag. 32.
- (57) Presso il Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano sono conservate numerose fotografie che testimoniano le varie fasi dei lavori di restauro eseguiti al Castello. Le datazioni relative alle diverse fasi lavorative dello studio sono attestate anche da documenti conservati presso l'Archivio Perotti di Enrico Colnaghi, Milano. Nel fondo di Mario Perotti altre sono relative ai restauri del Museo della Scienza e della Tecnica.
- (58) L'istituzione e l'organizzazione di un laboratorio fotografico interno alla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano viene organizzato da Fernanda Wittgens, come ricorda Dante Pini, fotografo presso la Soprintendenza per quarant'anni, durante una conversazione con la sottoscritta nel settembre 2002.
- (59) Le immagini realizzate per la Storia di Milano sono oggi conservate presso l'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere di Milano, pervenute per donazione degli eredi del senatore Giovanni Treccani degli Alfieri. Lettera del 16 novembre 1967, conservata presso l'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere di Milano.
- (60) AA.VV., *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, Milano, Sansoni Editore, 1951.
- (61) M. GREGORI, *Il Morazzone*, Varese, Bramante Editrice, 1962.
- (62) Lettera di incarico del Dr. Arc. S. Angelici, direttore della Raccolta Studi a cura della Banca Popolare di Bergamo datata 25 settembre 1962 conservata nell'archivio privato.